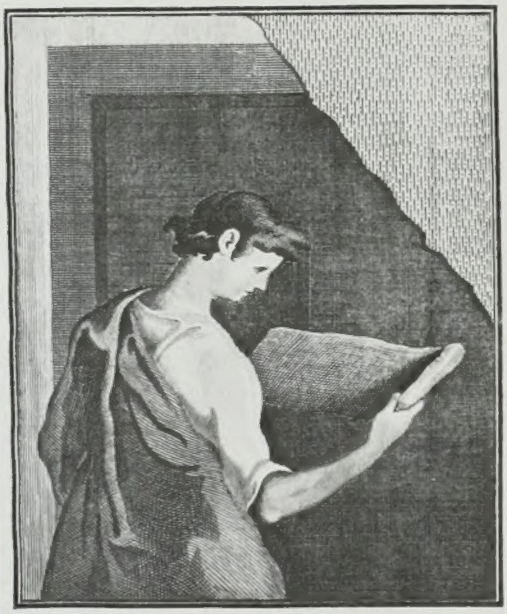


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

all published

DWT
12/83/59 £7.50

MEMORIE

PER

LE BELLE ARTI

TOMO I.

ANNO MDCCLXXXV.

Admonere voluimus non mordere:
prodesse non laedere

IN ROMA
NELLA STAMPERIA PAGLIARINI
MDCCLXXXV.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Research Library, The Getty Research Institute

http://www.archive.org/details/memorieperlebell01roma

THE J. PAUL GETTY CENTER

AGLI AMATORI
DELLE BELLE ARTI
GLI AUTORI.

LA copia delle notizie riguardanti lo ſtato, e i progreſſi delle Belle Arti, che può ſomminiſtrare la Città di Roma, ove per una felice combinazione di cauſe eſſe riſeggono, come regine, fece naſcere ad un' illuſtre Mecenate delle medeſime, ed a varj diſtinti, e dotti Soggetti la nobile idea di ridurle tutte in un' opera periodica, che ſerviſſe d'iſtruzione, e di diletto inſieme agli Amatori, e forniſſe un giorno materia alla Storia delle Arti, e degli Artiſti. Alcuno di quei baſſi motivi, che non occorre di rammentare, mettendo la diſcordia in mezzo agli Autori a ciò chiamati, ha troncato nel ſuo naſcere sì bel progetto; il pubblico ſi è trovato confuſo tra tanti fogli, e manifeſti; e noi ſiamo rimaſti ſoli ad eſeguire le belle idee di chi ci ſcelſe a ſcrivere le Memorie concernenti la Pittura, la Scultura, l'Architettura, l'Inciſione sì in gemme, che in rame, la Poeſia, e la Muſica, che ſono gli oggetti di queſt'opera.

Accingendoci pertanto a queſta difficile impreſa, come meglio ſapremo, preverremo i noſtri Lettori, che il fine principale di queſte Memorie è di riferire le nuove produzioni delle Belle Arti, che ci verranno a notizia; i libri, e le opere, che poſſono illuſtrare le dette facoltà; e di pubblicare ancora i monumenti delle medeſime ſin'ora inediti, che poſſono eſſere utili, e degni di memoria. Quindi eſcludendo affatto le opere, che non poſſono in alcuna parte farſi ammirare, riferendo quelle che hanno dei meriti reali, procureremo, come ci verrà permeſſo dalle deboli noſtre cognizioni, di rilevarne i meriti, per dare al pubblico una ragione della lode, che loro accordiamo, non tacendo nello ſteſſo tempo qualche neo, che vi ſi poſſa ſcorgere.

Pre-

Preghiamo i nostri Lettori a ricordarsi sempre, che noi non intendiamo, dicendo il nostro sentimento, di assegnare il rango ad alcun Professore. Non è un' opera sola, nè il privato giudizio, che colloca nel suo rango un Professore vivente, e specialmente giovine, ma bensì la miglior parte di quelle, che fa nel corso della sua vita, e che espone agli occhi del pubblico. Quindi niun professore deve credere detratta a sè quella lode, che vede dare al suo rivale, nè credersi posposto a questo, se mai è ripreso di qualche difetto. Un' uomo grande talvolta si addormenta, e uno a lui inferiore spicca talvolta un' ardito volo, che in qualche caso gli contrasta la palma. La posterità, giudice più imparziale, calcolando il merito sopra la somma totale delle opere di un' Artista, e sopra quelle specialmente che hanno riscosso la pubblica lode, assegnerà ad ognuno quel posto, che gli conviene; e noi ci riputeremo felici, se colle Memorie che prendiamo a scrivere potremo contribuire in qualche modo alla gloria degli Artisti; soddisfacendo adesso l' erudita curiosità degli Amatori, che vogliono essere giornalmente istruiti di quanto accade in questa nobile, e deliziosa provincia dell' umano sapere.

MEMORIE
Per le belle Arti

GENNAJO 1785.

PROSPETTO DELL' OPERA

Mirabile est, cum plurimum in faciendo intersit inter doctum, & rudem, quam non multum differat in judicando. Ars enim cum a natura profecta sit, nisi moveat, ac delectet nihil sane egisse videatur.

Cic. III. de Orat.

QUando rivolgiamo lo sguardo all'antica, e alla moderna istoria delle belle Arti, restiamo facilmente convinti, che la stima, e l'amore per esse si sono sempre avanzati a passo eguale colla coltura delle Nazioni. Al nostro secolo non può contrastarsi la gloria di tendere con audace sforzo ad una coltura universale, e nel nostro secolo le Arti sono state più, che in ogni altro tenute in pregio. Lo spirito filosofico, che domina nell'età nostra, ha esteso anche su questi oggetti i lumi della Filosofia, e il Winkelman, il Sulzer, il Mengs hanno esaminato la natura delle Arti con nuove idee, e nuovo metodo. Leonardo da Vinci era quell' uomo, che poteva nel secolo decimosesto spandere questa luce sulla Pittura; egli però ne lasciò solo travedere chiari, ma fuggitivi lampi, perchè il suo secolo non era quello della Filosofia. Le tele, e i marmi non si riguardano più ora come un passaggero diletto dell'occhio; il Filosofo ricerca in essi la verità, e la passione, e vuole chè parlino alla ragione ed al cuore. Non dobbiamo temere, che la moda del se-

colo ci ſeduca; perchè nella Grecia, madre feconda degli Artiſti più ſublimi, regnavano le idee medeſime, che noi ora adottiamo, ed alle quali ſiamo debitori delle cure, che prendono i dotti per le belle Arti. L' eſempio della parte più illuminata trae ſempre appreſſo di ſe il Publico, e perciò vediamo, che l' amore per le Arti ſi rende ognora più eſteſo, e quaſi diremo univerſale. Poſſiamo dunque a ragione ſperare, che ridotte queſte ai veri principj riſorgano dalla decadenza, in cui ſi trovarono alla metà di queſto ſecolo, e che il buon guſto fondato ſopra ſtabile ſiſtema ogni giorno più ſi dilati. Sappiamo beniſſimo, che alcuni abuſando d' un ingegnoſo paralello fra la Poeſia, e la Pittura deridono in queſta i precetti, e i ſiſtemi, e pretendono, che, come figlia dell' eſtro, debba eſſere libera, e ſciolta dagli uni, e dagli altri. Quanto poſſa opporſi a ſimile aſſertiva dal canto della poeſia non tocca a noi il ricercarlo; per quello però, che ſpetta alla Pittura, per far comparire in un momento la vanità, e l' inſuſſiſtenza di ſimile idea, baſta il ricordarſi; eſſere queſt' Arte l' imitatrice della Natura, e che ad eſeguire una imitazione neceſſarj ſono i precetti, e i ſiſtemi. A molti è oggetto di deriſione queſto guſto sì eſteſo per le belle Arti, che noi lodiamo: quaſi, che moltiplicandoſi il numero degli Amatori di eſſe, ſi moltiplichi ancora il numero dei Giudici audaci, ed incompetenti. Ma il traviamento di pochi, che mai può valutarſi poſto in bilancia coi progreſſi di molti? Per liberarci da un riſtretto numero di falſi intendenti, dovremo ſradicare il buon guſto, che già naſce, e germoglia?

Per coltivare maggiormente queſto guſto, che va creſcendo per le belle Arti, ſi accinſe l' anno ſcorſo l' Autore del Giornale delle medeſime, a racchiudere in un periodico foglio, tutte le notizie più recenti, e più importanti, che poſſono riguardarle. Egli occupato ora da

cu-

cure più gravi cede a noi questa impresa, ond'è ben giusto, che palesiamo con qual metodo sarà da noi proseguita (1).

I due oggetti di queste nostre memorie saranno la Critica, e l'Istoria. La prima ci aprirà largo campo a ragionare sopra le Arti, la seconda ci somministrerà quelle notizie, che possono recare lume all'Istoria delle medesime. Il punto più importante, e per la critica, e per l'istoria sarà sicuramente l'annunciare quelle opere, che alla giornata saranno prodotte dai Professori. Comprendiamo bene, che quest' articolo sarà per noi il più spinoso. I Pittori hanno commune con i Poeti l'irritabilità, e forse i larghi premj, che promettono le Arti, la rendono più ragionevole in quelli, che in questi; quindi non senza motivo temiamo, che i Professori delle belle Arti si sdegneranno contro le nostre critiche, anche le più discrete. Il Publico però ha il dritto di non essere ingannato, ed in noi sarebbe macchia più vergognosa l'adulazione, che la critica. Per questa ragione fissiamo per nostro obbligo l'istorica relazione delle opere, ed avvertiamo, che non sarà effetto di disistima per l'Autore l'annunciare semplicemente la sua tela, o il suo marmo; giacchè l'esser più brevi, o prolissi nel parlare di un opera, il diffonderci più, o meno nell'esaminarla, dipenderà sovente da accidentali circostanze, e dalla maggiore, o minore copia di materie, che dovremo trattare.

Prenderemo volentieri occasione di favellare lungamente sopra qualche opera, quando essa ci somministrerà materia ad utili riflessioni. Ciò accaderà, quando crederemo, che un Pittore, o uno Scultore si sia accostato in

 qual-

(1) Quanto diremo in appresso sul metodo, che terremo nell'esposizione di questi fogli, parlando della Pittura, e della Scultura, intendiamo anche di estenderlo all'Architettura, ed il foglio seguente darà solo l'idea del sistema, che si terrà nel dar giudizio delle opere architettoniche.

qualche parte del suo lavoro alla perfezione, o almeno, che sia giunto a quella limitata distanza, che fa sperare progressi maggiori.

Ma giacchè è necessario l'arrestarci lungamente su questo articolo della relazione, e del giudizio delle Opere, è ben giusto, che sappia il Pubblico quale sarà il nostro sistema nel giudicare. Imitazione, Scelta, ed Esecuzione sono le tre parti, che congiunte compongono la perfezione della Pittura. Così pensa il Pittore filosofo, che poi divide l'esecuzione, o sia la Pratica dell' Arte medesima in cinque parti: Disegno, Chiaroscuro, Colorito, Invenzione, e Composizione (1). La Scultura mantiene la prima divisione soltanto della Pittura, e nell' esecuzione poi perde le due parti Chiaroscuro, e Colorito, per sostituire ad esse il maneggio dello Scalpello. Questa è la più esatta divisione, che siasi finora immaginata sulla Pittura; ma siccome l'imitazione, e la scelta sono due parti, che devono ritrovarsi in ognuna di quelle, che compongono l'esecuzione, e l'invenzione, e la composizione hanno stretta vicinanza fra loro, perciò adotteremo il sistema, che tenne il medesimo Mengs, quando volle definire il merito di quel glorioso triumvirato delle moderne Arti; Raffaello, il Correggio, e Tiziano. Esamineremo dunque nel giudicare le opere di Pittura le quattro parti principali, che la compongono Disegno, Chiaroscuro, Colorito, e Composizione, (2) ricercando senza prevenzione in quale di queste parti abbia l'Artista meritato maggiore, o minor lode. Siccome poi l'Ideale, o sia la Scelta ha luogo, come già dicemmo, in ciascuna delle parti sudette, così esamineremo ancora a qual grado d'Ideale si sia sollevato l'Autore in ognuna di

(1) Opere di Mengs Tomo II. pag. 40.

(2) Questa medesima divisione ha scelto il Webb nel libro *An inquiry into the Beauties of Painting &c.*

di esse (1). Non è folle lusinga il credere, che su queste tracce giudicasse un giorno la Grecia sopra i meriti dell' Ifigenia di Timante, della Medea di Timomacho, dell' Antigono di Apelle, del Giove di Fidia, e della Venere di Prassitele. Se miriamo le poche Statue Greche, che il tempo ha rispettate, se ci rivolgiamo ai testimonj, (2) che ci hanno lasciati i Scrittori delle greche Pitture potremo ben rilevare, che se l' osservanza di tali idee non era in Grecia dettata dalla voce; ne davano però continui esempj lo scalpello, e il pennello, e pur troppo nelle Arti del Disegno le opere sono i più eleganti Maestri.

Lo stesso Mengs per altro, benchè tanto appassionato per la perfezione delle Arti, e tanto indagatore del Sublime, conoscea molte divisioni nei stili, e comprendea benissimo, che può darsi un Pittore lodevole, ancor, che non tenda alla sublimità. Pochi sono stati coloro, che prima del Mengs abbiano preso di mira simile oggetto. Raffaello medesimo, il primo dei moderni Pittori, si è creduto da alcuni, che non conoscesse la scelta, o l'Ideale, ch' è quella eccellente avvedutezza, con cui il pittore sceglie le bellezze sparse dalla Natura in più oggetti per riunirle in un solo, aspirando così ad una perfezione universale, a cui la Natura non è forse giammai arrivata. Noi crediamo però, ch' egli conoscesse l' Ideale; ma che ne avesse una idea non ben sicura, perchè dettatagli più dal gran-

(1) Non spieghiamo più diffusamente i termini da noi usati nella divisione delle parti essenziali della Pittura, perchè ci riserbiamo a farlo nelle occasioni, che avremo di adoperarli, ed il farne ora una lunga esposizione sarebbe un tratto di pedanteria nojoso alla gran parte de' nostri lettori già illuminati su quest' oggetto.

(2) Non crediamo dovere quì far menzione delle pitture dell'Ercolano. In esse si scorgono dei lampi di bellezza, ma che per altre avriano sparito accanto alle famose opere della Grecia. Plinio riconoscendo queste pitture per opero della sua età non avrebbe ritrovato in loro, che le bellezze *Morientis artis*.

grande ingegno, che dal raziocinio. (1) Stabilito, che vi ſiano molte ſpecie di ſtili, è neceſſario, che colui, che pretende di giudicare un' opera diſtingua prima in quale ſtile l' Autore volle condurla, e vada poſcia eſaminando le bellezze, e i difetti relativi allo ſtile medeſimo. Noi certamente conſiglieremmo ſempre nn giovane Artiſta a tentare alla ſublimità dello ſtile, ma non per queſto nel giudicare l' opera di un Profeſſore, che ha già preſcelta altra ſtrada, anderemo indagando, s'egli doveva appigliarſi ad un cammino migliore. Anche nelle Arti del diſegno non deve lo ſpirito di ſiſtema trasformarſi in pedanteria. In fatti, ſe fiſſato per baſe dei giudizj lo ſtile ſublime, voleſſe alcuno eſaminare una volta di Pietro da Cortona ricercandovi entro la ſemplicità nell' invenzione, l' eſpreſſione nella compoſizione, ſe voleſſe ragionare ſopra una tela del Guercino, e ritrovarci l' ideale nel Diſegno, le grazie nel Colorito, reſterebbe confuſo, e non ſaprebbe, che dire ſopra due Artiſti, che pure ſono grandi, e rari, nell' Arte.

Molti ſottilizando troppo ſulla diverſità dei ſtili hanno preteſo, ch' eſſendo la Natura una ſola, uno ancora debba eſſere lo ſtile de' Pittori, e de' Scultori, che la imitano. Non può negarſi, che, rigidamente parlando della perfezione dell' Arte, non dovremmo riconoſcere, che uno ſtile, cioè quello, che tende alla perfezione medeſima, che abbrac-

(1) Il Mengs alla pag. 138. del Tomo I. aſſeriſce che Raffaello non conoſceva l' ideale nella bellezza, ed a queſto propoſito cita una lettera di Raffaello medeſimo al Conte Baldaſſar Caſtiglione. Ci ſembra, che anzi in detta lettera Raffaello dimoſtri di conoſcere l' ideale. E per non contradire all' autorità del Mengs ſenza una prova concludente traſcriviamo il Capitolo della lettera medeſima, acciò ne giudichino i lettori. *Della Galatea mi terrei un gran Maeſtro ſe vi foſſero la metà delle tante coſe, che V. S. mi ſcrive, e le dico, che per dipingere una bella mi biſogneria veder piu belle, ma eſſendo careſtia di belle donne io mi ſervo di certa idea, che mi viene alla mente. Se queſta ha in ſe alcuna eccellenza d' Arte io non ſo. Ben mi affatico di averla...*

braccia tutte le parti delle sopr'accennate divisioni, e che si dice sublime. Siccome però è proprio dell' umano ingegno l' avere una certa inclinazione tendente maggiormente ad alcuni oggetti, che ad altri, così ne segue, che gli Artisti trovando una facilità d' esecuzione in qualche parte della Pittura, si formano di quella lo scopo principale, e riconoscendosi di qualche eccellenza in essa trascurano le altre parti. Questo è un errore, che deve farsi schivare dalla gioventù, ma con somma prudenza, perchè la troppa austerità nel prescrivere una perfezione universale, potrebbe privarci di molti uomini eccellenti; giacchè rari sono gl'ingegni capaci della perfezione medesima, e dobbiamo contentarci dell' eccellenza in una parte, quando essa è accompagnata da una sufficienza nelle altre. Non tutti possono tutto. Il più lungo studio non avrebbe mai dato al Lanfranco l' espressione di Raffaello, al Domenichino la dolcezza del Correggio, all' Albano la grandiosità di Michelagnolo.

Noi seguiremo, come abbiamo detto, ogni Autore nella carriera da lui già prescelta. Crediamo, che coloro, cui avremo tributato sincere lodi, non si sdegneranno per le critiche altrettanto sincere. Si ricordino, che non è mai esente da' difetti l' opera dell' Uomo, e che lo stesso criticarne una parte, sarà segno, che un altra ne abbiamo ammirata. Ogni Artista però, che si creda aggravato dai nostri giudizj, ci communichi le sue difese, le esponga con quella Urbanità, di cui useremo mai sempre noi nelle critiche, e saremo pronti, a pubblicarle in questi foglj. Eviteremo con ogni sforzo di parlare delle opere assolutamente cattive, e dei loro Autori, quanto più ignoranti, tanto bene spesso più alteri, ed ambiziosi. Il ragionare di simili oggetti non potrebbe, che intrigarci in vane quistioni, giacchè non vi è quistione più vana di quella, che si agita sopra un opera cattiva, e va schivato anche nelle belle Arti quell' errore, che riprende il Po-

pe

pe nelle buone lettere, che un'Opera cattiva produca mille cattive critiche.

Quanto è utile l'esaminare le opere delle Arti del disegno, altrettanto lo è il discorrere su i libri, che trattano delle Arti medesime. Il numero degli Autori su tali materie comincia ad essere molto grande, e v'è ragione di temere, che non voglia dilatarsi anche troppo. Noi daremo gli estratti di simili libri, usando di quella critica libertà, che nella Repubblica delle lettere gode i dritti di prescrizione. Crederemo egualmente giovevole ai nostri lettori, l'invogliarli a leggere un buon libro, o il distoglierli dall' inutile lettura d' un libro cattivo.

Non abbiam invano accennato di sopra, che anche l'istoria sarà oggetto importante per le nostre memorie. L'emulazione dei Professori coetanei impedisce frequentemente, che gli Artisti acquistino una stima universale; perciò restano trascurate, e disperse le notizie ad essi appartenenti, ed invano poi la curiosa posterità le ricerca. Gli errori, e gli anacronismi, di cui abbonda l'istoria pittorica ne fanno fede, e l'incertezza, in cui viviamo sulla sorte, e su i studj del gran Correggio, ne da dispiacevole esempio. Opponendosi a questo disordine noi scriveremo per l'avvenire gli elogj degli Artisti, che ci toglierà la Morte. In questi additeremo l'epoche principali della loro vita, daremo una idea del loro carattere morale, ma sopra tutto esamineremo, quale sia stato il merito del Professore, quale lo stile, quale l'ingegno, e finalmente quali le vie da esso tenute per rendersi degno di lode nell'Arte. Anche qualche aneddoto singolare della vita di un Professore vivente, qualche atto generoso di un Mecenate sarà da noi registrato (1). Il pubblicare gli onori, che

(1) Dovrebbe la nostra gratitudine palesare il nome, dell'Illustre Mecenate, che favorisce queste nostre fatiche in giovamento delle Arti. La sua modestia ci vieta di farlo. Contento egli di meritare le lodi abborrisce d'udirle.

che si rendono agli Artisti eccellenti incoraggisce la gioventù, il dare un testimonio di gratitudine ai Mecenati, può accrescerne il numero, e lo scarso o vasto numero di essi, se non fu l'unica, fu sempre una delle principali cagioni della decadenza, o dell'inalzamento delle Arti del disegno. Quante belle speranze da alle Arti sorelle il Genio magnanimo dell'immortale PIO VI., che, anche fra le cure del soglio, volge ad esse benigno lo sguardo! È inutile, che più ci diffondiamo sull' additare le materie, che potranno a norma delle circostanze esser rinchiuse in questi foglj. Il nostro scopo è l' utile delle belle Arti; perciò noi daremo luogo in esse a tutto ciò, che crederemo, che possa riuscire grato, o giovevole a coloro, che delle Arti medesime desiderano l' avanzamento, e la gloria.

PITTURA. (1)

Il Sig. Giuseppe Cades ha esposto in questi giorni nella Chiesa di S. Carlo al Corso una sua tela assai grande, rappresentante la nascita della Madre di Dio, destinata per la Chiesa di Nostra Signora delle Vigne in Genova. Nel fondo del Quadro si vede S. Anna in letto, che riceve i rallegramenti di una Matrona seguita da una giovinetta, che muove le cortine del letto medesimo, vicino alla quale sono anche due altre donne. Nella parte anteriore dal lato manco S. Giovacchino alza fervorosamente gli occhi al Cielo, e tre donne presso di lui sono intente a lavare la Bambina. Nell' opposto lato del quadro v' è la culla, ed un Angioletto, che l' assetta, mentre due Angeli più grandi mirano Maria in atto di adorazione, e tre più piccoli si appressano ad essa egualmente devoti. Varj puttini sono in aria al lato destro in mezzo ad una striscia di luce, che dà il lume a tutto il Quadro, ed uno separato dagli altri vola vi-

(1) La mancanza di nuove opere di Scultura c' impedisce di parlare di essa nel presente foglio.

vicino a S. Giovacchino. Ci sembra, che il Signor Cades abbia voluto seguire lo stile *naturale* in quest' opera, ch' è dipinta con risoluzione, e con ispirito. Nella necessità di empire una tela assai vasta in larghezza, ha egli avuto ricorso alla poetica idea di disporre gli Angeli anche nel piano del quadro, e di non introdurli soltanto nell' aria, e nella gloria, come fecero gli Autori della Pittura della Cappella Ghigi al Popolo, e Guido Reni al Quirinale. Anche Martino de Vos abbracciò l' idea del Sig. Cades: ma dipinse gli Angeli impiegati in faccende improprie della dignità di spiriti celesti, quando il nostro Autore, rappresentandoli in atto di adorare Maria, ha aggiunto molta nobiltà alla Composizione. La figura della Donna, che viene a visitare Sant' Anna è molto espressiva, uno degli Angeletti, che sono in mezzo al quadro, hà prontezza e vivacità sorprendente, ed in genere tutte le parti di questa tela sono condotte molto ragionevolmente. Dispiace ad alcuni un certo tuono rossiccio di luce adottato dall' Autore in quest' opera, ma non può negarsi, che in questo tuono medesimo la tela sia bene accordata. Il S. Giovacchino seminudo è un peccato contro il costume, che il Pittore difenderà con esempj. Noi non vorremo ricercare in quest' opera la maggiore eleganza del disegno, che alcuni vi desideravano. Crediamo, che l' Autore abbia voluto, come si è detto, condurla nello stile di mera imitazione della natura, onde non v' ha luogo la ricerca dell' Ideale. Il Signor Cades è pieno d' ingegno, e di merito, ed è uno di quei pochi, cui la natura hà dato tutti i doni per giungere alla sublimità dello stile; e siamo certi, ch' egli ce ne darà ottimo saggio, quando vorrà consultare non la sola natura, ma con essa le Greche Statue, che sono i modelli perfetti dell' Arte. Sembra che Orazio volesse favellare anche ai pittori quando disse *vos exemplaria Greca*.

Nocturna versate manes, versate diurna.

MEMORIE

Per le belle Arti

GENNAJO 1785.

ARCHITETTURA.

Hæc autem ita fieri debent, ut habeatur ratio Firmitatis, Utilitatis, Venuſtatis. Vitruvius. Lib. 1. Cap. 3.

LE queſtioni Metafiſiche ſopra il Bello aſſoluto ſembrano eſcluſe dall' Architettura, inſegnataci dal biſogno, perfezzionata dall' eſperienza. Volentieri per tanto le abbandoniamo a quella oſcurità, in cui le tengono diverſi ſiſtemi filoſofici: e dovendo prevenire, come per la Pittura ſi è fatto, i noſtri Lettori dei principj, che ci guideranno nel ragionare delle produzzioni Architettoniche in queſte Memorie di belle Arti; ci ſerviremo più opportunamente del precetto generale di Vitruvio, che c'impone in ogni fabbrica, e pubblica, e privata, di aver riguardo alla Fortezza, al Comodo, alla Bellezza. A queſti tre capi ſi riduce facilmente quanto da eccellenti Autori ſi è ſcritto ſopra l'Architettura, e quanto darà a noi materia di diſcorſo nei noſtri fogli.

Il primo paſſo degli uomini nell' arte di fabbricare ſarà ſtato verſo l'utile; il ſecondo verſo il bello. Il primo è neceſſario, l'altro è ſolo dilettevole. Ecco pertanto la ſolidità, ed il comodo, che precedono la bellezza. Infatti i più antichi monumenti dell' arte non ſono, che ammaſſi di enormi pietre, deſtinate a lottare col tempo dalle più remote Nazioni dei due Continenti, dall' Aſia al Perù. Le ſteſſe colonne cominciarono da un' eccessiva groſſezza, ne

s'ingentilirono, che a gradi, come attesta Vitruvio (1). Parlando però a rigore, le due prime qualità Fortezza, e Utilità costituiscono più tosto la bontà dell' edifizio, ed appartengono alla ragione, e la Bellezza appartiene al gusto: ne deve però questa mai sottrarsi dall' imperio delle prime, perchè il buon senso deve preferirsi al gusto. Chi nella Storia delle Scienze, e delle Arti rimira lo spirito umano arrestato ben spesso per anni all' orlo di facili, & utili scoperte, senza vederle; non dovrà senza dubbio maravigliarsi di una serie immensa di tentativi, e di prove per condurre le primitive capanne abitate dall' uomo a quel sublime grado di perfezzione, a cui giunsero gl' edifizj antichi, e moderni. Quante cognizioni di Fisica, e di Mattematica non sono necessarie per la scelta dei climi, dei siti, dei materiali; per la costruzzione delle volte, e per il trasporto dei pesi; senza parlare delle altre di Ottica, di Pittura, e di Scultura per ornare, e render grata una fabbrica? Quindi ognuno conosce le obbligazioni, che abbiamo ai nostri maestri, che per mezzo della retta ragione applicata all' esperienza, e molto più colle opere loro, fissarono i precetti della nostra facoltà.

Nel giusto equilibrio delle tre qualità suddette, o sia nella ragionevole unione della solidità, e dell' Utilità colla Bellezza consiste la difficoltà dell' arte. Il Filosofo, che non lasciandosi abbagliare dai fiori dell' eloquenza, richiama con giustizia al tribunale della retta ragione i sentimenti di un' Oratore; hà pure il dritto di appellarvi l'Architettura nelle sue due primarie, e necessarie qualità mentovate poc' anzi, senza lasciarsi sedurre dalla Bellezza, che le riveste. Questo accurato esame hà sopra tutto luogo, quando in un' edifizio s'introducono gli ordini di Architettura, che sono a un tempo istesso, e parti essenziali, ed ornamento insigne delle fabbriche. Attratti dalla bellezza loro gli Architetti, spesso gl' introdussero senza ragione, e li

(1) Lib 4. Cap. 1.

e li moltiplicarono ſenza neceſſità. Una colonna è un ſoſtegno: un frontespizio rappreſenta un tetto. Ora ſe collochiamo queſte coſe ove non preſtino il loro uffizio, o non poſſono, ne devono eſſere; tuttochè belle in ſe, saremo nel caſo, che la bellezza diſtrugga l'utilità della fabbrica. Altre volte vediamo dalla ſoverchia voglia di ornare troncato un' Architrave, indebolita una cantonata con tondeggiarla, a manifeſto ſcapito della ſolidità, almeno apparente. L'uſo pertanto degli ordini Architettonici deve eſſere regolato dal più eſatto giudizio, e fino criterio, perchè rappreſentando l'oſſatura di un' edifizio appartengono alla ſolidità, ed al comodo. Le ſole forme, e proporzioni loro ne coſtituiſcono la bellezza, di cui ora parleremo.

O ſieno ſtate le miſure del corpo umano, come vuole Vitruvio (1); o le ragioni Aritmetiche, Geometriche, e Armoniche, come altri inſegnano; o ſecondo il Ch. Friſi (2), nella cui morte ora piange l'Italia la perdita di uno dei più grandi Mattematici dell' Europa, ſieno ſtate le leggi della Statica, che abbiano in certi caſi ſomminiſtrate le proporzioni agli Ordini Architettonici: ſembra ormai da una lunga, e coſtante eſperienza provato, che non ſi può uſcire da quelle de' Greci, e dei Romani, tanto felicemente ſeguitate dai migliori Architetti dopo il riſorgimento delle Arti. Se due uomini ſtraordinarj Brunelleſco, e Leon Battiſta Alberti ſcuotendo con generoſo ardire la barbarie, che li circondava, non aveſſero eſtratta dalle ſue ruvine la bella Architettura Romana, forſe ſaremmo ancora tra le moſtruoſità Gotiche, Tedeſche, e Moreſche. Per loro ſi preparò il ſecolo d'oro degli Architetti moderni, quello cioè di Bramante, di Raffaelle, del Palladio, del Vignola, del Peruzzi, e di quanti emularono nel cinquecento per l'Italia l'eleganza, e la magnificenza degli antichi edifizj. L'amor di novità nel ſecolo ſuſſeguente diede luogo ai capricci del

(1) Lib.4.Cap.1. (2) Inſtit.di Mecc. e Archit. Statica Lib.2.Cap.3.

Borromini, e di molti altri, che di buona fede crederono migliorare; ſiccome ancora ſuggerì invano l'invenzione di un ſeſto Ordine di Architettura, con tutta l'emulazione iſpirata per queſto oggetto da' premj di Luigi il Grande. Quante volte adunque, cominciando dai baſſi tempi, e venendo ai noſtri giorni ſi ſono laſciate le belle proporzioni, e le belle forme della Romana Architettura, tante volte l'arte è declinata in peggio. Il ſolo Michelangelo, nato per imprimere a tutto una certa idea di grande, di fiero, e di terribile, è l'unico, che con più felicità degli altri abbia ardito ſcoſtarſi dalle pratiche degli antichi. Noi non conſiglieremo a laſciarle a ſcapito dell' Arte. Ma ſiccome i noſtri coſtumi, e biſogni ſono aſſai diverſi da quelli dei Greci, e dei Romani; reſterà ognuno convinto, quanto, oltre gli eſemplari antichi, debbano valutarſi i moderni degli uomini più claſſici, del cinquecento in iſpecie, i quali tanto felicemente applicarono l'antica Architettura ai noſtri uſi. Nel che però molto criterio conviene ſi adoperi, per diſtinguere le vere bellezze dai nei, o inſeparabili dalla umana natura, o talvolta difetto del ſecolo, o della neceſſità. Perchè ſiccome Scrittore di guſto ſi chiama quello, che dai claſſici autori sà ſcegliere le voci, e l'eſpreſſioni più eleganti, e idonee per eſprimere i ſuoi concetti, così Architetto di guſto ſarà quelli, che ſaprà imitare i più belli eſempj dei più eccellenti, e purgati Maeſtri. E chi non riderebbe di un breve poema, che foſſe un compendio di tutte le licenze ſparſe raramente in molti poeti? Pure gl' eſempj potrebbero tutte autorizzarle.

Queſta eguaglianza di ſtile, e di guſto, che ſi è oſſervato paſſare in ogni età tra le lettere, e le belle arti, ſi ſcorge a maraviglia nell' Architettura nei quattro ſecoli a noi vicini. Il decimoquinto, in cui apparve di nuovo la Romana Architettura, ce la fa vedere al ſuo rinaſcimento nelle opere del Brunelleſco, e dell' Alberti con ſorprendenti bellezze, ma ſparſe di quella veneranda ruggine, che già ſi

am-

ammirava in Dante ; e che considerando la natura umana, che a gradi s'avvanza, è più tosto segno onorato, che additando il basso punto, da cui spiccarono l'ardito volo le rinascenti facoltà, mostra l'altezza del posto sublime, a cui arrivarono. *Il* secolo decimosesto, che fù quello dei Bembi, dei Giovj, dei Sadoleti, dei Casa, dei Castiglioni, e di altri coltissimi spiriti, è l'aureo secolo dei Bramanti, dei Raffaelli, dei Peruzzi, dei Palladj, degli Scamozzi, dei Vignola, e di altri, tutti per lo più, come quei grand' uomini spiranti l'Attica eleganza. Il secolo decimosettimo celebre per la caricata maniera di scrivere in prosa, ed in verso, piena di metafore, e di ricercati concetti, quanto mai non abbonda di licenze Architettoniche? Direste, senza parlare di molti, o quasi tutti, che il Borromini, benchè ingegnoso nelle piante, vada del pari coll' Achillini, e col Cavalier Marini. Nel secolo presente, in cui la buona Filosofia richiama con giusta critica ad esame le umane cognizioni, separando il vero dal falso, il certo dal probabile, e quello, che si sa da quello, o che non è scoperto, o è superiore al nostro intendimento; ha essa pur chiamato al suo tribunale le opere di gusto, e di genio, forse in qualche caso con troppa severità: ma non senza giusto motivo; giacchè anche in queste deve per base fondamentale incominciarsi dal buon senso, e della retta ragione, che a lei sola appartengono. Così nel terminare di questo secolo possiamo lusingarci di vedere affatto sbandite le caricature del seicento, e l'Arte tornata alla bella semplicità degli antichi, tanto felicemente applicata ai nostri usi dai gran Maestri del secolo decimosesto. Ed ecco, che come le lettere umane, ha pur l'Architettura le sue classi, utilissime per dare a tutte le opere, il giusto prezzo, ed il vero valore, senza lasciarsi imporre dagli esempj, e dall' autorità dai Maestri delle classi inferiori.

Ma se taluno si facesse a cercare, perchè la bella Architettura antica fra i popoli colti, ed illuminati deva trionfa-

re

re o ſopra la Gotica, o la Borromineſca, o qualunque altra bizzarria di moda; ci ſembra, che la ragione conſiſta in queſto, che eſſa ſodisfa più delle altre la retta ragione. Lo ſpirito umano, avido di ſapere velocemente, ama la chiarezza, e l'ordine. L'Architettura, di cui ragioniamo, colla giuſta ſituazione delle ſue membra moſtrando ſubito con indicibil chiarezza la ragione di ogni ſua parte; contenta lo ſpirito nel comprendere le due prime qualità della fabbrica, ſodezza, e comodo. Quindi quanto più un'Architettura è ſemplice, e delle ſole neceſſarie parti compoſta, tanto più ci piace, perchè più preſto compreſa. Così ci piace più una colonna, che ſorga da terra, che da un piedeſtallo mendicato; un' Arco circolare più di un Gotico compoſto da due curve; una pianta circolare, o rettangola più di una di molti lati, o miſta di molte rette, e molte curve. L'ordine pure, che tanto conferiſce alla chiarezza, ed al veloce acquiſto delle idee, che ſono molto compoſte, contenta mirabilmente il noſtro ſpirito coll' egual diſtribuzione di certe coſe, come dei colonnati, e delle fineſtre; colla perfetta eguaglianza della parte deſtra colla ſiniſtra di un' edifizio; preſcindendo ancora da altre ragioni di Statica, che darebbero luogo a queſti precetti. Si paragoni in grazia il Portico della Rotonda con qualche caricata facciata del ſecolo paſſato, o con qualche fabbrica Gotica. Nel primo a viſta tutto chiaramente ſi annunzia allo ſpirito. Nelle altre colla moltiplicità delle parti loro ſi genera confuſione, e oſcurità, e rimane affaticato lo ſpirito, che a ſtento comprende l'uſo di tante membra, ſe pure lo hanno, e talvolta cerca invano la ſolidità apparente. E poichè la lunga preſenza di un' oggetto già compreſo genera noja, ecco nella varietà una nuova ſorgente di piacere per lo ſpirito umano. Queſta, a guiſa di ſoave condimento, che riſvegli il guſto vicino a ſopirſi, c'inſegna in molti caſi la diverſità, e i contraſti delle maſſe delle fabbriche; la variazione delle curve nei profili delle cor-

nici,

nici ; l'uso moderato degl' intagli , dei fregj lavorati , dei bassi rilievi , delle statue ; la distribuzione dei marmi coloriti , delle pitture , delle dorature ; in somma di tutto quello , che senza confusione , interrompendo a tempo la troppa uniformità , può variare , ed ornare un' edifizio .

Al piacer della chiarezza possono pure riferirsi quei caratteri , che gli ordini di Architettura imprimono alle fabbriche , siccome appunto i diversi tuoni alla Musica , e che ci annunziano subito o la sodezza , o l'eleganza, e gentilezza , o altro proprio carattere , o uso dell' edifizio . Mura , e porte di Città , e di fortezze , tempj , palazzi , ville , sepolcri , tutto in somma, per quanto si può,deve mostrarsi col suo conveniente aspetto,o questa convenienza si regoli dalla natura , o dal costume . Questo da Vitruvio si chiama decoro (1) . Se ci fosse permesso dalla brevità di estendersi in queste ricerche, potremmo facilmente ridurre all' istinto naturale dell' animo nostro per la chiarezza , e la varietà la ragione di molti precetti , che compongono l'Architettura,in ciascuna delle sue parti , descritte da Vitruvio (2) a riserva della Simmetria , che insegna i rapporti,o sia le proporzioni delle membra dell'Architettura,e fra loro,e col tutto, le quali non stando fisse in certi numeri rigorosi , come in un punto indivisibile , tolgono ancora per questa parte il luogo alle questioni del bello assoluto nell' Architettura . Sebbene in molti casi , evitandosi saviamente nelle membra delle cornici , o altro , la ripetizione immediata delle stesse proporzioni , e misure ; la simmetria ancora sia soggetta a servire al piacer della varietà . Non ci sfugge però dalla vista , che in molte occasioni si darebbe sempre luogo alla questione , perchè ottenendosi chiarezza , ordine , varietà , fortezza , comodo , e decoro con molte forme , e molte proporzioni , quelle sole appaghino gli occhi , che si sono trascelte negli ordini di Architettura Romana ; e molte altre , varcati certi limiti ben

(1) Lib. 1. Cap. 2. (2) Ivi .

ben ristretti , facciano un' ingrato effetto . Lasceremo questa ricerca alla curiosità de' Filosofi forse ancora per molto tempo , e ci contenteremo della pratica stabilita ormai con felice successo dai Greci , e dai Romani , e dai più eccellenti , e purgati autori del cinquecento : nella stessa guisa , che un Maestro si serve dei tuoni , e delle voci musicali per l'armonia , senza cercare, perchè al di là di quei tuoni succeda nell' orecchie il disgusto al piacere .

Questi sono i principj , che ci guideranno , ragionando di Architettura in queste Memorie , e che verremo meglio sviluppando alle occasioni . Ci risparmieremo così molte questioni sopra il bello , sopra il gusto , e sopra il peso dell' autorità dei Maestri ; sperando , che non solo i Professori illuminati , per i quali queste cose sono principj dell'ultima evidenza ; ma ancora gli Amatori , in grazia dei quali ci siamo alquanto estesi , saranno convinti , che ogni edifizio nelle sue due principali parti Fortezza , e Comodo deve essere regolato dalla retta ragione ; e nell' altra parte della bellezza deve avere per norma la bella Architettura antica , e moderna , che senza roversciare il buon senso ha ricevuto l'approvazione , ed il voto di tutti gli uomini colti , ed illuminati .

Speriamo ancora dai nostri discreti Lettori benigno compatimento , se la moltiplicità delle cose , che abbiamo credute necessarie a premettersi , ci toglie il luogo di riferire qualche produzzione Architettonica , o d' Incisione sì in Gemme , che in Rame , che in avvenire,quando ci sia materia, formeranno gli articoli del presente foglio .

MEMORIE

Per le belle Arti

FEBBRAJO 1785.

Pittura.

Aequalis ejus fuit Aristides Thebanus. Is omnium primus animum pinxit, & sensus omnes expressit, quos Græci vocant ηθη: *item perturbationes* Plin. lib. 35. cap. 10.

IL Signor Enrico Guglielmo Tischbein d' Hassia pittore pensionato da S. A. il Principe di Sassonia-Gotha, ha dipinto per il medesimo Principe un quadro con figure in grandezza naturale vedute fino al ginocchio, rappresentante Corradino, quando nella prigione riceve l' annuncio della condanna a morte. E' noto nell' istoria il tragico fine di questo giovine reale ultimo rampollo della Casa di Svevia, il quale dopo la sconfitta di Tagliacozzo fuggitivo insieme con il Duca d' Austria suo cugino, ed altri nobili Baroni fu arrestato in Astura dal Frangipani, e di là condotto in Napoli a Carlo d' Angiò, fu crudelmente sentenziato a perdere la vita (1). Il nostro Pittore ha rappresentata la prigione, dov' è rinchiuso Corradino, ed il Duca, ed ha supposto, che i due prigioneri per fuggire l' oziosa noja s' occupassero nel giuoco degli Scacchi (2). Il momento dell' azione, ch' egli ha prescelto è quello, in cui, mentre i due giovani erano intenti al giuoco, è stata aperta la prigione, ed entra il Conte di Fiandra seguito da un Capitano, da Messer Roberto da Ba-

(1) Il Pontefice Clemente IV. disapprovò la condotta di Carlo, e il Re Pietro d' Aragona rimproverò Carlo in una lettera, chiamandolo *Nerone Neronior, Saracenis Crudelior*.

(2) Il ch: Sig. Bodmer, la di cui morte fu compianta dalla Letteratura Alemanna nell'anno scorso, comunicò al nostro Pittore questa circostanza della vita di Corradino tratta da un antico ms. tedesco.

ri giudice colla ſentenza nelle mani, dal Cuſtode delle carceri, da un Paggio dei Principi, e da due Guardie. Il Conte di Fiandra non ha ancora parlato, ma il ſuo volto piangente ha detto abbaſtanza. Il Duca d' Auſtria, ſenza muovere la ſiniſtra mano, a cui già appoggiava la fronte, penſieroſo ſopra le circoſtanze del giuoco alza gli occhi, e li fiſſa nel Conte. Gli ſi legge in volto la ſorpreſa, e il dolore, ma l' una, e l' altro eſpreſſi con certa nobiltà. che annuncia la coſtanza d' un Eroe. Corradino, che ſedendo volgeva le ſpalle alla brigata ſopraggiunta, ed era in atto di muovere vittorioſamente la ſua Regina ſi è rivolto indietro, ed in un momento ha compreſo la ſua ſciagura. Non da però ſegno veruno di dolore, anzi il ſuo viſo eſprime un miſto di ſdegno, e di coraggio. Le due eſpreſſioni del Duca, e di Corradino ſono molto nobili, benchè aſſai varie tra loro. La prima moſtra un uomo, che ſaprà vincere il dolore, ma che lo ſente; la ſeconda un animo generoſo, che ſdegnato contro l' ingiuſto procedere del ſuo nemico non teme, anzi diſprezza la morte. Tale in fatti doveva dipingerſi quel giovine coraggioſo, che ſeppe rimproverare al Giudice l' iniqua ſentenza, ſpargere ſulla teſta dell' innocente cugino quelle lagrime, che non avea verſate per la propria ſciagura, e chiamare finalmente dal patibolo ſucceſſori a quel trono, ch'egli perdea colla vita. Queſta tela è compoſta aſſai bene, le figure ſono tutte in azione, ed eſpreſſive, il diſegno è elegantiſſimo, e corriſponde all' ideale, che regna nella compoſizione. Non è poſſibile l' eſprimere tanta nobiltà d'affetti ſenza una eguale nobiltà nelle forme. Nel Conte di Fiandra, e nel Capitano ſi conoſce la compaſſione. Il Giudice ſembra un' uomo vile e inſenſibile, ma che però reſta attonito nel vedere l' inaſpettata coſtanza dei prigionieri. Il cuſtode delle carceri, ed il Paggio moſtrano anſietà di ſapere coſa arrechi di nuovo la venuta del Conte, ma ſi comprende, che prevedono il doloroſo avvenimento. Le due Guardie attendono curioſe coſa faranno i due Principi, una li guarda ſtupida, l' altra tende le orecchie per udire le loro paro-

role. La testa di Corradino è una felice imitazione dell' Apollo, ed è assai più energica di quella del Duca d'Austria, la quale ha somma grazia, e dolcezza. Per imprimere i caratteri della viltà in Messer Roberto ha adoperato il Pittore la fisonomia del vilissimo imperatore Vitellio. Nella figura del Carceriere riconosciamo il gusto Raffaellesco. Il chiaroscuro è ben trattato, e particolarmente le due figure dei Principi hanno molto rilievo. Sappiamo, che qualcuno ha trovato difficoltà nella distribuzione dei lumi vedendo nel fondo del quadro una piccola fenestra; ma siccome il Pittore ha supposto, che dalla parte opposta a quella vi sia un vacuo maggiore, che dia molta luce; quindi ne nasce, che non deve attendersi il lume d' una fenestra angusta, e assai distante introdotta nel quadro per accennare in lontananza il Vesuvio, acciò si abbia indizio di ciò, che rappresenta la Pittura. Vero, e armonioso è in generale il colorito, bellissime tinte abbiamo osservato nelle carnagioni dei due Principi, temiamo però, che il Pittore, per servire troppo all' accordo, abbia adoperato con qualche abuso il color giallo nelle tinte locali delle figure indietro.

Abbiamo fin ora parlato d'un quadro, in cui si ammirano molte parti eccellenti, ma singolarmente l' espressione: passiamo ora a favellare di un libro scritto da un amico del Sig. Tischbein, di un libro, la di cui lettura ha giovato al Sig. Tischbein medesimo per condurre con tanta maestria la sua tela.

Essai sur la physiognomonie &c. Saggio sulla fisognomonia di Gio. Gaspare Lavater Parte I. all'Aja 1781. Parte II. all' Aja 1783.

Massima utilità può recare agli Artisti l' Opera, che annunciamo, in cui un profondo filosofo cerca di determinare nei lineamenti del volto, altrettanti caratteri, per mezzo dei quali si possa leggere nel cuore dell'uomo. Lo studio della fisonomia umana condurrà certamente l'Artista ad acquistare uno dei più bei pregi della Pittura, e della Scultura, ch' è l' espressione. L' espressione può dirsi

si la parte più nobile, che si contenga nella composizione, essa da alle mute Arti del Disegno il dritto di parlare al cuore, essa le rende veramente sorelle della Poesia, giacchè da essa dipende, che egualmente ci muovano a pietà le sventure della moglie d' Anfione nei versi d' Ovidio, e nei marmi di Scopa. L'Autore di quest' opera non ha avuto in mira il solo profitto delle Arti, ma l' utile dell' umanità, e molto dovremmo noi dirne se il nostro istituto non ci vietasse il dilungarci assai sopra estranei soggetti. Lo studio della Fisonomia umana fu noto agli antichi, ed avendone fra non pochi altri favellato Aristotile, risorse presto fra i moderni seguaci dell' aristotelica filosofia (1). Fra tanti Autori però, che sopra cio scrissero pochi, o niuni se ne possono annoverare, che non abbiano avvolto le loro idee fra la chiromanzia, l'impostura, ed il fanatismo. Sicuramente và da queste tacce libero il N. A. benchè talora con troppo entusiasmo si avanzi per la sua diletta carriera. Egli nella Fisognomonia ci annuncia, che acquisterà il secolo venturo una nuova scienza. Lungi però dall' attribuirsi la gloria di voler esserne il fondatore, intitola il suo libro *Saggi*, le sue osservazioni *Frammenti*, e spera, che altri getti un giorno più solidi fondamenti di questa scienza. Ma sarà poi mai essa una scienza? La *verità*, la *certezza*, l' *evidenza* saranno mai i suoi attributi? Ci sembra, che vi sia luogo a dubitarne.

Riconoscendo l' A. per iscopo della Fisognomonia il conoscere l' interno dell' uomo dall' esterno nello stato di tranquillità, e della Pathognomica il conoscere l' interno dell' uomo dall' esterno nel momento della passione; asserisce, che la prima è, per così dire, il tronco della pretesa scienza, la seconda un ramo della scienza medesima. Noi però saremmo inclinati ad invertere l' ordine del suo si-

(1) Anche nella Cina è cognito questo studio. Abbiamo veduto nella Biblioteca Barberina un' Opera, che ha per titolo *Pakicagin*, cioè *senza dimandare*, che altro non è, che un Enciclopedia Cinese, ed in uno dei volumi di essa, evvi un lungo trattato sopra le fisonomie, accompagnato da figure esprimenti i diversi caratteri della fisonomia umana.

ſiſtema, e crediamo, che la Pathognomica ſia la baſe della Fiſognomonia, e che queſta da quella derivi. Infatti quando eſaminiamo il volto dell' uomo tranquillo, e vogliamo riconoſcere le paſſioni, alle quali egli inclina; il noſtro giudizio dipende dal ritrovare nei lineamenti del ſuo volto una tendenza a quelle alterazioni, che producono nel volto medeſimo le paſſioni. L' uomo ſdegnato increſpa la fronte, muove rapidamente gli occhi, ſpinge innanzi il mento, e carica le forme del viſo in iſtrane maniere. Quando con ſicurezza noi giudichiamo per uomo inclinato allo ſdegno colui, che ancora tranquillo conſerva le tracce di ſimili alterazioni, ſono le antecedenti idee pathognomiche, che guidano il noſtro giudizio. Queſte medeſime idee ci fanno ſcorta nel giudicare le fiſonomie dei cadaveri, riconoſcendoſi anche nel rilaſſamento dei morti muſcoli del volto le orme di quei caratteri, che ad eſſi furono più abituali.

Non ci ſorprende però, che il noſtro Autore penſi diverſamente, quando vediamo, ch' egli ſtabiliſce per fondamento della fiſognomonia non le parti mobili del volto, ma le immobili, cioè gli oſſi. Il cranio è la parte, in cui il N. A. legge a chiare note l' interno dell' uomo. Ma non ſappiamo comprendere com' egli poſſa fiſſare negli oſſi (la figura de'quali ſi rende immutabile anche prima della virilità), la baſe di una ſcienza, che decanta per vera, e per utile. Stabilita queſta baſe per i giudizj fiſognomici diverrà dannoſa, e bugiarda la ſcienza. Chi non sà, che l' uomo inclinato bene ſpeſſo ai vizj, acquiſta la virtù combattendo le proprie inclinazioni? e così al contrario ſoffoga nel cuore i ſemi della virtù, dandoſi in preda ai vizj? Se la fiſonomia dell'uomo dipende da parti immutabili, il cranio di chi nacque con inclinazione ai vizj ci indicherà ſempre un uomo vizioſo, benchè egli ſegua la virtù, il cranio di chi è naturalmente inclinato alla virtù ſeguita ſempre a indicarci i medeſimi caratteri, quando l' uomo è diventato ſchiavo dei vizj. Se determineraſſi lo ſtudio della fiſonomia nel-

nelle parti mobili del volto, le quali ſono facili ad un cambiamento al cambiare dell' animo, pare, che più veridica poſſa renderſi queſta preteſa ſcienza, e che ſolo vi reſti a deſiderare di arrivare a leggere nel viſo umano quelle impreſſioni, che vi laſcia la violenza, che fa l' uomo a ſe ſteſſo nel reſiſtere alle inclinazioni. Si ritrovino queſti importantiſſimi caratteri, ed allora la Fiſognomonia c' inſegnerà a un tempo ſteſſo e dove tendano i moti dell' animo naturalmente, e dove il vizio, e la virtù li traſporti.

Ci ſiamo forſe troppo arreſtati ſul ſiſtema filoſofico di queſto libro, rivolgiamoci ad eſaminarlo dal canto delle belle Arti. La ſeconda parte di eſſo è quella, che maggiormente le riguarda. Tralaſceremo di parlare delle oſſervazioni, che fa il N. A. ſopra le fiſonomie dei bruti. Propone nell' 8. *Frammento* molti eſercizj fiſognomici (1) e pathognomici, ed eſaminando una quantità di teſte cavate in gran parte dalle ſtampe del le Brun, e del Coodvieki fa ſopra di eſſe molte ſavie rifleſſioni. Ci ha ſorpreſo però come l' A. non abbia ſcelto una ſerie di diſegni tratti dalle antiche ſtatue, in luogo delle caricate figure di tali Autori. Col deformare un volto, facilmente ſi eſprime la paſſione dell' animo, ma gli antichi al dire del Sulzer *non ſacrificavano mai la bellezze delle forme all' eſpreſſione*. Infatti il Laocoonte quale nobiltà non conſerva nella maggiore eſpreſſione del dolore? Le fiſonomie antiche hanno egualmente nello ſtato di quiete un carattere, a cui i moderni non ſono giammai arrivati. La Maeſtà eſpreſſa dagli antichi nel volto de' loro Numi non è ſtata mai eguagliata, ne dall' eleganza di Raffaello, nè dalla grazia del Correggio, nè dalla fierezza di Michelagnolo. Queſta oſſervazione dovrebbe animare un fiſonomiſta, a ben eſaminare le ſtatue antiche, e gli Artiſti a ſtu-

(1) Varj ritratti, che il N. A. pone per eſercizj fiſognomici, dubitiamo, che non poſſono chiamarſi rigidamente tali. Giacchè l' attitudine ſola può ſovente eſſere un indizio pathognomico. L' Heinecio nella ſola maniera di camminare ritrova gl' indizj dell' animo.

ſtudiarle. Da queſto ſtudio dipenderà molto l'acquiſto dell'ideale, e nelle forme, e nell'eſpreſſione. L'ideale dell'eſpreſſione nei volti tranquilli ſi limita alla ſcelta di belle forme, ed all'aggiungervi quella nobiltà, che conviene al ſoggetto rappreſentato: nell'eſpreſſione poi di ſoggetti agitati dalle paſſioni, conſiſte nell'eſprimere nel volto i caratteri della paſſione medeſima, ma talmente ammorzati, che lungi dal deformarlo laſcino vedere in eſſo, anche nell'alterazione, la nobiltà, e la bellezza.

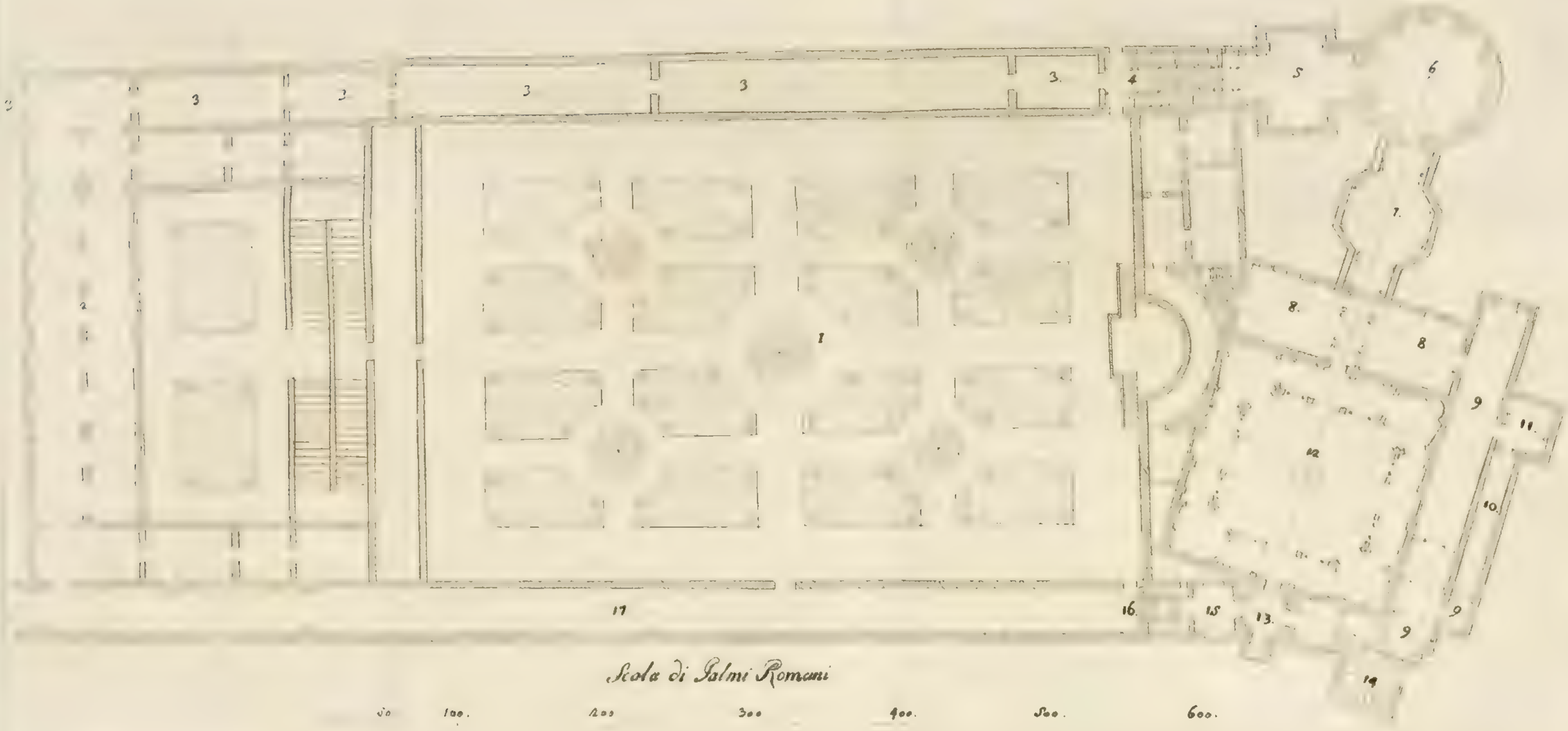
Sull'Ideale degli antichi parla molto il N. A. nel *frammento* 16. Egli definiſce le opere degli Antichi per imitazioni poetiche d'una natura perfettamente bella. La parola *poetica* uſata dall'Autore è una di quelle capaci di tanta eſtenſione, che non poſſiamo eſſer ſicuri fra quali limiti egli voglia riſtringerla. Poſto per baſe, che le opere antiche ſiano monumenti d'una natura belliſſima, che allora eſiſteva; ripete quanto in favore della bellezza dei Greci ſi è detto finora, e pare, che inclini a credere, che l'Apollo di Belvedere, e la Venere Medicea ſiano copie men belle di originali, che allora ſi vedeano viventi. Tutto egli riduce ad imitazione, e inorridiſce al ſolo penſiero, che poſſa migliorare le opere della Natura l'Artiſta, ch'egli crede ſicuramente incapace di eguagliarle. A primo ſguardo ſembra, che il ſuo ſiſtema tenda a diſtruggere quanto ſull'ideale degli antichi ſi è aſſerito fin'ora; ma eſaminando la coſa più da vicino, la queſtione và a ridurſi a ſole parole, giacchè quando egli dice che *L'uomo di genio preſceglie tutt'altra ſtrada, imita, ma non da ſcolaro, le ſue imitazioni non ſono una unione di pezzi riportati, rifonde i ſuoi materiali, e con avveduta diſpoſizione ne forma un tutto omogeneo*, ed ammette con ciò ſicuramente la ſcelta, accordiamogli pure, che queſto compleſſo ſia di parti imitate dalla Natura, che non oſtante, potremo ſempre ſeguitare a chiamare ſimile ſcelta col nome d'Ideale. Il Pittore ſi prevale delle belle produzioni della Natura, come l'Oratore ſi prevale delle più belle parole della ſua favella per comporre la ſua Orazione.

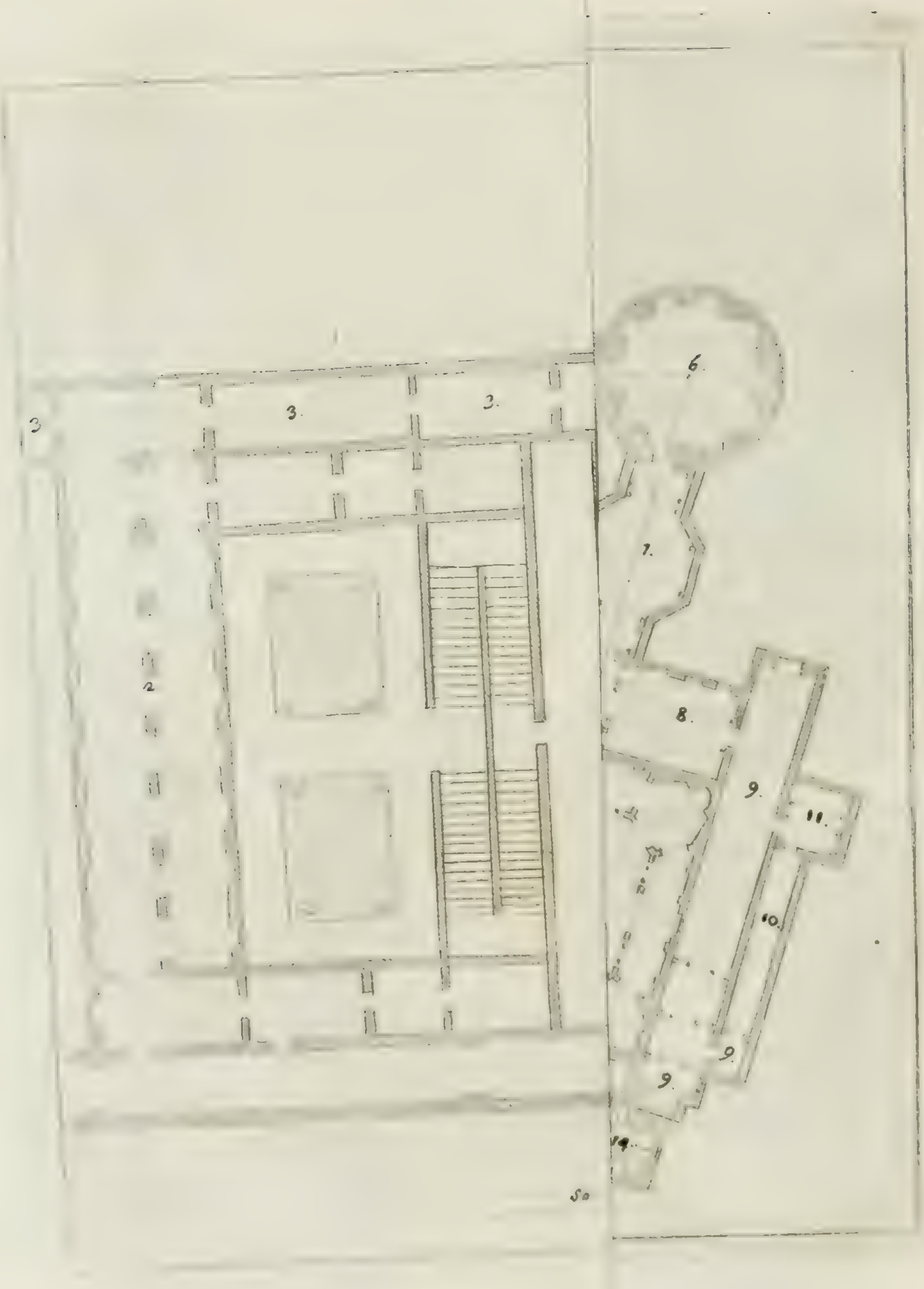
Nel

Nel *frammento* 14. parla l' A. dell' omogeneità di tutti gli individui della specie umana, e fa molte giudiziose osservazioni sulle relazioni, che hanno le parti del volto fra loro, le quali saranno utilissime ai Pittori, ed ai Ritrattisti singolarmente. L' Arte del Ritratto è per l' A. un oggetto importantissimo, nè potea essere altrimenti per un Filosofo, che in una serie di volti legge una serie di cuori. Attribuisce egli graziosamente l' invenzione del ritratto ad Amore, e riconosce nel Pittore, che male eseguisce un ritratto, un traduttore infedele, che guasta le bellezze dell' Originale, e nel Pittore, che per rendere sensibile la somiglianza carica le forme, abborrisce un satirico indiscreto, e maligno. Pone in ischiera tutti li giudizj, che si possono dare sopra il merito dei ritratti, i quali giudizj nascono dalla diversa strada tenuta dal Pittore nell' esecuzione, e finalmente descrive poeticamente il ritratto perfetto. Le strade, per le quali secondo il N. A. giungerà il Pittore alla perfezione nell' Arte dei ritratti, sono una esatta cognizione delle parti, che compongono il volto, un'esatta cognizione dell' analogia, ch' esse hanno fra loro medesime, e lo studio filosofico del cuore umano. Molto viene nobilitata dall' A. quest' Arte, quando la chiama l' imitatrice della più bella opera del Creatore.

Molto più ci resterebbe a dire su questo libro, se non credessimo di avere, con quanto abbiamo finora accennato, mostrato bastantemente l' utile, che da esso possono ricavare gli Artisti. Fra i tanti disegni, che si veggono nel medesimo, molti sono difettosi, e ci dispiace il vedere, che talvolta fondi sopra di essi il N. A. i suoi giudizj. In ogni modo, quest' opera (sia qualunque per i Filosofi) è sicuramente assai giovevole per gli Artisti; e non fa molto onore all' Italia madre delle belle Arti che le opere più pregevoli sopra le medesime debba mendicarle di là dai Monti.

PIANTA DEL MVSEO PIO CLEMENTINO
VNITO ALLA BIBLIOTECA VATICANA




3
3.
3.
6.
7.
2
8.
9.
11.
10.
9.
9.
14.

MEMORIE
Per le belle Arti

FEBBRAJO 1785.

Architettura.

MUSEO PIO-CLEMENTINO

Ut Majestas Imperii publicorum ædificiorum egregias haberet auctoritates. Vitruv: Lib. I. in præf. ad Cæsarem.

L'Architettura Romana, dopo un'avvilimento di tanti secoli, restituita all'antica dignità in Firenze sotto gli auspicj de' Medici, celebri tanto nei fasti letterarj d' Italia, venne di volo colle Arti sorelle a fissare la principal sua sede in Roma. Quivi servendo allo splendore, e dignità della Religione, col favore di una Corte aperta al merito di ogni classe, col vantaggio degli antichi monumenti, sembra scegliesse nell' aureo secolo di Leone il Vaticano, per ispiegarvi la sua magnificenza. Michelangelo nato apposta per il grande, lungi dallo scostarsi, come spesso succede in quelli, che vengono dopo, dalla chiara, e maestosa idea di Bramante nel disegnare il Tempio più grande della Terra, con nobile sincerità volle seguirla nel suo modello: e Bramante istesso nell' immenso cortile di Belvedere aveva già emulato l'ampiezza, e l'eleganza degli antichi Fori. Raffaelle, il Fontana, il Bernino, e la miglior parte degli Architetti, che ebbero parte, o nel Tempio, o nel Palazzo Vaticano, maneggiarono tutti l' Architettura in grande, come richiedeva la maestà del luogo, e dei Sommi Pontefici, che loro affidarono l' esecuzione delle proprie idee grandiose.

Era tuttavia ſpiacevole dopo un compleſſo di tante maraviglie, che dal Tempio Vaticano paſſando ai Palazzi Pontificj per le Loggie di Raffaelle, e di quì ad una immenſa Biblioteca, ſi giungeſſe finalmente in un diſadorno Cortile, che era il depoſito più prezioſo delle Arti, contenendo fra le altre coſe ben rare, le due rariſſime il Laocoonte, e l' Apollo. Clemente XIV. di ſanta memoria, alle rappreſentanze, ed inſinuazioni di Monſignor Giovannangelo Braſchi allora Teſoriere, e poi Cardinale di S. Chieſa, ordinò, che ſi decoraſſe il detto Cortile, e che nel contiguo appartamento d' Innocenzo VIII. ſi fabbricaſſe un Muſeo; giacchè pieno il Capitolino, non vi era più luogo a conſervare le Statue antiche, che il Sovrano aveſſe voluto acquiſtare. Aſſunto al Pontificato il Cardinal Braſchi, potè eſſere non più il conſigliere, ma l' eſecutore delle ſue idee. Ampliò dunque PIO VI., felicemente regnante, il Muſeo Clementino; e coll'aggiunta del Muſeo Pio, unito con magnifico penſiero alla Biblioteca, ordinò un progetto degno del Vaticano, al cui ſplendore queſto ſolo mancava.

Infatti qual ſorpreſa non reca, dalla Libreria Vaticana, per una magnifica ſcala di marmo, ornata di colonne, il trovarſi nell' ampio veſtibulo del Muſeo Pio-Clementino, e dopo un vaſto giro per le varie, e ſuperbe ſale, e gallerie, traverſando il nobile cortile delle Statue, per l'immenſo corridore delle Lapidi ricondurſi di nuovo all' ingreſſo di detta Libreria? Tutto riſplende per i marmi, le pitture, e i muſaici: ne noi ſappiamo, dove i prezioſi monumenti dell' Antichità ſieno collocati in tanta copia, e con tanto decoro. Ma rimettendo per la parte erudita, ed antiquaria il noſtro Lettore alla nobile edizione del Muſeo Pio-Clementino, che attualmente ſi fa dal Signor Lodovico Mirri colle dotte illuſtrazioni del Signor Abate Gio: Battiſta Viſconti, già Prefetto delle Antichità di Roma, e coll' inciſione ancora delle parti più intereſſanti di queſta fabbrica; ci riſtringeremo a dare, per parte dell'

dell'Architettura, un ſaggio di queſta magnificenza Vaticana, eſeguita per ordine del Regnante Pontefice con i diſegni del Signor Michelangelo Simonetti, eſibendone una piccola pianta ricavata da quella anneſſa all' opera ſopramentovata, coll' aggiunta del giro della Biblioteca, e del corridore delle Lapidi attorno al giardino di Belvedere. Così ſe ne averà un' idea alquanto più preciſa, e più giuſta, di quello non ſi otterrebbe colla ſemplice deſcrizione.

Solo generalmente oſſerveremo, che il ſavio Architetto, adattandoſi molto felicemente ad un ſito irregolare, alle vecchie mura in molti luoghi, ed alle circoſtanze di un progetto non tutto ideato in un colpo, hà ſaputo molto bene ridurre al centro della gran Rotonda le due linee viſuali più eſteſe, una delle quali miſura tutta la lunghezza del Muſeo, e l'altra và dallo ſteſſo centro alla Libreria, come indicano nella pianta le due linee punteggiate. Ha pure variato con molta eleganza le piante delle ſale, come richiede un ſito, che deve rallegrare lo ſpirito, e ſorprenderlo con una ragionevole novità: e generalmente le proporzioni totali delle parti più nobili di queſto edifizio producono un bello effetto, reſo ancora più grato in molti ſiti coll' uſo delle cornici architravate: che ſe non ha potuto in alcuni luoghi, come nelle ſale del Nilo, e del Tevere, tenerſi più alto, o ha dovuto far troppo uſo di zoccoli, o piediſtalli ſotto le colonne, in vece di poſarle in terra, ciò è ſtato effetto della neceſſità, o di obbedire ai piani ſuperiori, o di ſervirſi di antiche colonne di marmi ſcelti, di non molta grandezza, e talvolta di modulo ineguale: ed è ſpeſſo aſſai più difficile con tante obbligazioni il trovare un mediocre partito, che l' idearne uno ottimo in campo libero, e ſenza limiti di alcuna ſorta.

Merita però molta lode il noſtro Architetto per la bella avvertenza, che ha avuto nel cortile delle Statue di ſopprimere i capitelli, e parte delle baſi a tutti i mezzi pi-

lastri, che fiancheggiano quelli, che reggono gli archi, e che si sono fatti avvanzare fuori della linea delle colonne, per occultare gli angoli fuori di squadra della figura ottagona di detto cortile; nei lati minori del quale, ed in mezzo ai maggiori, per dare alle Statue un lume pittoresco dall'alto, si pensò di costruire otto, diremo così, edicole, o tempietti colle volte aperte nel mezzo, alternando gli archi circolari d'ingresso ai tempietti cogli architravi in piano del Peristilio. Ma, o fosse necessità, o scelta di conservare questa figura ottangola, si deve confessare, che questo partito non produsse l'effetto d'illuminare le Statue, come si voleva, perchè il lume superiore delle cupole resta vinto dal lume, che passa dagli archi: e solo portò l'irregolarità nelle volte del Peristilio, ed il non troppo grato effetto di dovere addossare tanti pilastri, e mezzi pilastri insieme; della quale unione sembra oltremodo si compiacessero gli Architetti del seicento, in ciò molto diversi da quelli del cinquecento, che ne furono più parchi; e diversissimi dagli antichi, che quasi sempre la schivarono. Il Portico del Pantheon ha un'intiero pilastro addossato ad un altro parimente intiero. Ma ognun sà, che questo portico è un'aggiunta ordinata da M. Agrippa, come indica l'altro superior frontespizio; ne le regole di Vitruvio nel compartimento dei tempj in un luogo libero portano più di un pilastro solitario nell'Antitempio. Di più al Portico di Ottavia a S. Angelo in Pescheria un ala di muro, che fiancheggia il pilastro è nuda, più tosto che avere un pilastro accanto all'altro; il che produce sempre confusione nei capitelli, i quali perdono tutta la loro grazia, e leggiadria, quando non sono isolati: la qual cosa è stata saviamente pensata dal Signor Simonetti, che è dei pochi, che abbiano saputo fuggire un abuso tanto in moda sino ai nostri giorni, quale può solo giustificare la necessità ben rara in qualche caso, nell'addatarsi specialmente al vecchio. In fatti cosa è mai un fascio di pilastri, e mez-

mezzi pilaſtri inſieme? Se ſi conſidera come un ſodo coſtrutto tutto di un pezzo con tanti angoli, e riſalti; ecco in campo il guſto Gotico. Se ſi conſidera come una unione di tanti pezzi di diverſa grandezza meſſi inſieme l' uno accanto all' altro per reggere una fabbrica, e qual miſerabile compenſo non è mai queſto? Più ragionevole, e più ſolido certamente ſarebbe, uſare invece un muro liſcio.

Avremmo pur gradito, che in queſto cortile ſi foſſero diminuiti i pilaſtri Jonici come le colonne, per evitare l'ineguaglianza dei capitelli, i quali nelle colonne hanno le volute un poco troppo vicine, eſſendo però alla giuſta diſtanza nei pilaſtri. Abbiamo ottimi eſempj di queſto nelle Antichità di Roma, mentre al Tempio di Fauſtina, ed a quello di Marte Vendicatore ſono diminuiti i pilaſtri dalla parte, che guarda la colonna, ſenza ricorrere ai Tempj di Auguſto in Pola, o ai monumenti della Grecia riportati dallo Stuart (1) che in tutti tre i generi Dorico, Ionico, e Corintio hanno queſta diminuzione; contuttochè nei primi due ordini il capitello dei pilaſtri ſia molto diverſo da quello delle colonne, aſſomigliando più toſto ad un impoſta di arco. Ma nel Corintio, che ſi crede un' avvanzo del celebre tempio di Giove Olimpio, che Vitruvio (2) ci atteſta diſegnato da Coſſuzio Architetto Romano, i capitelli ſono ſimili sì nelle colonne, che nei pilaſtri, e queſti ſminuiſcono in cima, come le colonne. Vincenzo Scamozi tiene generalmente queſta pratica nei ſuoi diſegni dei colonnati terminati dai pilaſtri (3): ed un celebre Autor Franceſe in un opera molto ragionata di Architettura (4) toglie ogni difficoltà, con diſapprovare generalmente l'uſo dei

(1) The Antiquities of Athens.
(2) Lib. 7. præf.
(3) Idea dell' Archit. Univer. Lib. 6.
(4) Laugier Eſſai ſur l'Architecture.

dei pilastri. Noi non decideremo le questioni, che si suscitarono in Francia in questa occasione (1). Accordiamo, che una colonna, invece di un pilastro, faccia un migliore effetto: che invece di una ripetizione di pilastri, e mezzi pilastri a contatto, talvolta è preferibile un muro liscio: ma non saremo sì scrupolosi in ammetterli con moderazione, e quando non si possa fare altrimenti, coll'avvertenza di sopprimere i Capitelli, e parte della base ai pilastri di fianco, come ha fatto il Signor Simonetti.

Sarebbe troppo lungo il descrivere minutamente le belle proporzioni, e le belle forme della stanza ottagona delle Muse con sedici colonne Corintie; della gran Sala rotonda sostenuta da pilastri scannellati, e con capitello Composito, formato dalle imprese dell'Arme di Sua Santità, i quali tramezzano le gran nicchie molto elegantemente ornate; e del gran vestibulo d'ordine Dorico, ove sì nobilmente il nostro Architetto ha adattato la superba porta di granito rosso orientale, di luce in altezza palmi 26., fiancheggiata da due rari Colossi Egizj, che già servirono di Telamoni, o come suol dirsi di Cariatidi, alla celebre Villa Adriana. Ma prima di finire, non possiamo tacere della magnifica Scala, che conduce alla Libreria Vaticana. Se si considera il sito non troppo largo per una scala, che dividendosi in altri due rami, doveva condurre agli appartamenti superiori, e l'obbligo d'illuminarne tutti tre i rami da una sola parte; non potremo non lodare il partito di reggere la volta del ramo principale di mezzo colle colonne, tra le quali passa la luce. Il semplice architrave, che la sostiene, senza Cornice, le dà una leggiadria, ed un grandioso, che piace, e che forse altrimenti non otterrebbe dalle colonne non troppo grandi, ed alquanto distanti: e non si può negare, che il mirarla dal vestibulo non cagioni quel piacere, che recano le belle prospettive teatrali, ideate però con tutta la saviezza, e la ragione; di che oltremodo si compiace il nostro

(1) Vedi le Mercure de Juillet 1754.

ſtro ſpirito. Ci ſembra pertanto, che queſta fabbrica, già proſſima al ſuo compimento, ſia delle meglio inteſe, e delle più belle, che ſieno comparse da gran pezzo in Roma; degna in fine del Vaticano, e dei magnanimi penſieri del Sovrano, che come Auguſto ſoſtiene la Maeſtà dell'Imperio colla magnificenza de' pubblici edifizj.

Spiegazione della Pianta

DEL MUSEO PIO-CLEMENTINO

Unito alla Biblioteca Vaticana.

1. Giardino di Belvedere col gran Nicchione della Pigna di Metallo della Mole Adriana.

2. Biblioteca Vaticana fatta da Siſto V. ove erano le ſcale del gran Cortile di Bramante, che ſalivano al Giardino di ſopra.

3. 3. 3. &c. Altre ſtanze della Biblioteca, che ſi ſtendono in linea retta a deſtra, ed a ſiniſtra della gran Libreria di Siſto per la lunghezza di palmi architettonici 1322.

4. Magnifica ſcala di marmo, la di cui volta a ſtucchi è ſoſtenuta da Colonne Doriche di Granito Orientale, e di Breccia Corallina, e che, dalla Libreria giungendo al piano del Muſeo, ſi divide in altri due rami, per aſcendere alla Galleria, ed agli appartamenti ſuperiori.

5. Gran veſtibulo di Pilaſtri Dorici a Croce greca, con volte circolari nelle braccia, e nel mezzo a vela, colla ſuperba porta di bel Granito roſſo fiancheggiata da due Telamoni di ſimil marmo, che reggono l'ornato fatto dalla ſteſſa cornice dell'ordine.

6. Gran ſala circolare con i nicchioni ſino in terra, per le Statue Coloſſali, tramezzati da Pilaſtri di marmo bianco ſcannellati, con Capitello Compoſito dalle impreſe dell'Arme di Sua Santità, e che reggono un'attico con fineſtre ſemicircolari, con ſopra la Cupola aperta nel mezzo, e cuſtodita da criſtalli: il cui pavimento è arricchito dal rariſſimo Muſaico d'Otricoli, con una faſcia intorno a queſto, contenente altri muſaici antichi.

7. Sala delle Muſe, e dei ritratti di antichi perſonaggi di figura ottagona, coll'aggiunta di due rettangoli, con ſedici Colonne di Marmo di Carrara, tutte di un pezzo, ornate di Capitelli Corintj antichi trovati alla Villa Adriana, la cui volta a Cupola nei ſuoi compartimenti ſi orna di pitture, ed il cui pavimento è pure arricchito di varj muſaici antichi.

8. 8. Due ſale, dette dei Fiumi, dai Coloſſi del Nilo, e del Tevere, che hanno nel mezzo, d'ordine Jonico, ornate inſieme coll'andito retto da colonne, che le divide, di moſaici antichi nel pavimento.

9. 9. 9.

9. 9. 9. Galleria, e ſtanze coſtrutte negli appartamenti d'Innocenzo VIII.

10. Loggia con Statue, e Baſſirilievi.

11. Gabinetto ornato di colonne d'alabaſtro.

12. Cortile ottangolo con ſedici colonne di granito, d'ordine Jonico, ſormontate da un'Attico, che nei lati minori, e nel mezzo dei maggiori abbraccia otto archi, che formano ſei edicole per le Statue, e due ingreſſi, e ſono terminati da otto frontespizj formati dalla cornice dell' attico iſteſſo, e ornati di grandi antiche maſchere; in mezzo al qual Cortile è per fonte una gran tazza di Porfido di palmi 20. on. 6. di diametro.

13. Veſtibulo circolare d'ordine Ionico.

14. Scala circolare di Bramante.

15. Altro Veſtibulo riccamente ornato di dorature, e grotteſchi dipinti da Daniello da Volterra, ove ſtava, la così detta Statua di Cleopatra, che dava il nome al corridore, che viene appreſſo.

16. Scala, che conduce al piano della Biblioteca.

17. Corridore, una volta detto di Cleopatra, ora delle Lapidi, per eſſere ornato d'iſcrizioni, e frammenti antichi diſtinti in Claſſi, per la lunghezza di palmi 556., a piè del quale ſi trova di nuovo l' ingreſſo della Biblioteca Vaticana.

MEMORIE
Per le belle Arti

MARZO 1785.

PITTURA.

Primumque dicemus quæ restant de pictura, arte quondam nobili, tunc cum expeteretur a regibus populisque, & illos nobilitante, quos esset dignata posteris tradere.

Plin. lib. 35. cap. 1.

IL tramandare alla posterità le più gloriose vicende dei Sovrani, e dei popoli, è un incarico, che dovrebbero avere commune il pittore, e l'istorico. Eppure la moderna pittura piuttosto, che consegnare alle tele le gesta degli eroi suoi coetanei; vuole ripetere cento, e cento volte i favolosi amori di Giove, e le sognate imprese d'Alcide. Decidono alcuni, che non possano trattarsi dal pennello i fatti della moderna istoria per doppia cagione; perchè la necessaria esclusione della nudità toglie il più bello dell'Arte, e perchè la meschina forma delle nostre vesti è assai lontana dal grandioso, e dal pittoresco. Ma l'Arte della Pittura, cui è concesso egualmente il dilettare, e l'istruire, dovrà dunque allontanarsi per sempre dall'istoria moderna; perchè in essa non può far pompa di tutte le sue bellezze? Dovrà rinunciare all'utile pel solo timore, che non resti diminuito il diletto? Le nostre vesti non hanno la nobiltà dei maestosi paludamenti greci, e romani; ma quella tanta idea di ridicolo, che ci destano relativamente alle belle Arti, non potrebbe nascere in parte dal non essere noi accostumati a vederle adoperate da esse? Un contrario costume non potrebbe forse distruggerla, o almeno diminuirla?

Ci cadono in mente queste riflessioni nel dover parlare di un quadro, in cui è rappresentata un'epoca im-

portante della moderna istoria. Il Signor Benedetto Gagnereaux Borgognone ha dipinto in una tela non molto grande con figure alte un palmo, e mezzo il Regnante Sommo Pontefice, quando nel Museo Pio Clementino incontrossi con Gustavo III. Re di Svezia. Quest' opera, è stata eseguita per ordine del medesimo Re di Svezia. Il Pittore ha supposto, che già sia trascorso il primo momento dell'incontro. Il Re ha già detto a Pio VI. che due cagioni lo conducevano in Roma: il desiderio di conoscere un gran Sovrano, e l'amore per le belle Arti. Il Pontefice addita al Re i monumenti più belli della Scultura, ed il Re li guarda con nobile ammirazione. I due Sovrani hanno i respettivi loro seguaci. Quelli del Re, ed egli medesimo sono vestiti coll'abito di gala della Nazione molto simile all'abbigliamento Spagnuolo.

Deve avere incontrato molte difficoltà l' Autore nel comporre questo quadro. Non ha egli potuto adoperare un pittoresco contrasto di lumi, e di ombre per non lasciare sepolti nell'oscurità tanti personaggi illustri, de' quali doveva introdurre i ritratti. Ha dovuto schivare il primo momento dell'incontro, (ch'era forse il più bello) perchè allora la necessità di richiamare l'attenzione di tutti gli astanti verso i due Sovrani lo forzava a prevalersi di mosse, e di espressioni troppo simili fra loro. Cambiando egli avvedutamente l' istante dell' azione si è fatto strada a dare alle sue figure quella varietà, ch'è uno dei fonti del piacere. I seguaci del Papa avvezzi alle grandezze del Vaticano non mostrano per esse quell' attenzione, e quella sorpresa, con cui i seguaci del Re pare, che avidi, e curiosi rivolgano gli occhi all'intorno. Nell'indietro del quadro varii prelati parlano con gli Svezzesi, mentre le Guardie Svizzere si vanno disponendo, e due di esse poste nell'avanti del quadro, e nell' ombra, danno il necessario contrapolto al lume, che regna nel gruppo di mezzo. L' architettura, che forma il fondo di questa tela è dipinta con esattezza, ed armonia; egualmente bene sono dipinte le statue in essa intro-

trodotte. E' veramente ammirabile il fondo di questo quadro; ma non ostante ha riscosso una giustissima critica da tutti quelli, che riconoscendo nel Pittore i doveri dell'istorico, richieggono da esso per primo requisito la verità. Quì il Signor Gagnereaux l'ha tradita. Perchè dipingere un sito, grandioso è vero, ma diverso dal Museo Pio Clementino? Perchè dovendo figurare la camera delle Muse, cambiarne totalmente l' Architettura? Dirà egli in sua difesa, che conservando la fedeltà del sito mancavangli i lumi necessarii a condurre l' opera. Debole ragione, e forse non vera, giacchè nella camera delle Muse poteano benissimo prendersi i lumi dall'alto; ed in ogni caso era meglio prendere l'arbitrio di figurare un vacuo, che dia lume, in un sito, dove realmente non è, che mutare la forma di un edificio publico, e tanto celebre.

Non è quest'opera una di quelle, in cui può l'Artista far trionfare la sua perizia nel disegno; ma nullameno il Signor Gagnereaux, che possiede assai bene questa parte difficile della Pittura, non ha lasciato di far mostra della sua abilità in essa ovunque ha potuto. Le teste dei due Sovrani, oltre l'essere rassomiglianti, hanno molta nobiltà, e grandezza. Tutti gli altri ritratti sono parlanti, le mani sono disegnate con precisione, i partiti delle pieghe sono facili, e belli. Quando additammo poc'anzi la cagione, per cui non potè l'Autore porre i lumi in contrasto, e adoperare le necessarie masse di ombra, avrà dubitato qualcuno, che quest'opera dovesse riuscire difettosa nel chiaroscuro; ma non è vero, e le figure hanno molto rilievo. Il maneggio del pennello è felice, e benchè diligentissimo, non cade nello stento, e nella freddezza, che sono non di rado i compagni della molta diligenza. Le tinte sono lucide, e vere, ed ha saputo il Pittore disimpegnarsi assai bene nel colorire il gruppo del Re coi suoi seguaci, ch' essendo vestiti tutti di nero, potevano far nascere una massa indecisa sotto il pennello di un meno abile colorista.

Ecco dunque un quadro d'istoria moderna in cui sono

E 2 stati

ſtati ſuperati tutti gli oſtacoli, de' quali parlammo al principio. Poſſa queſto eſempio di un valente Artiſta ſtraniero eccitare i romani Pittori ad eternare ſu mille tele le benefiche impreſe del noſtro Sovrano.

Due opere ordinate parimente dal Sovrano di Svezia, ha terminate il Signor Giacomo Sablè di Loſanna. Ha egli in due tele di mediocre grandezza, con figure alte un palmo all'incirca, figurato due ſoggetti comici. Nella prima ſi veggono i divertimenti, de' quali gode la plebe Napolitana alla riva del mare. Una truppa di giovani uomini, e donne ballano al ſuono di rozzi iſtrumenti. Chi accompagna il ſuono colla voce, chi batte colla mano la cadenza, chi ſalta vigoroſo, chi ſtracco ſi riſtora col vino, ed in tutti brilla la gioja, e la contentezza. Varie, e adattate a quei balli caratteri ſono le fiſonomie, bene aggruppate, e diſpoſte nel ſito le figure, e tutte moſſe in attitudini molto naturali. Il colorito è brillante, ma non va libero dalla taccia di qualche crudezza.

Quanto è allegro il ſoggetto del primo quadro, altrettanto è patetico quello del ſecondo. E' coſtume di là dai monti, che i giovani che apprendono la chirurgia ricompenſino con qualche mercede quelli, che ſi ſottopongono a farſi levar ſangue da loro. Finge dunque il noſtro Pittore, che un miſerabile Padre, non avendo come riſtorare l'affamata famiglia, ſiaſi eſpoſto a ſimile operazione, e col prezzo del proprio ſangue abbia procacciato ſcarſo cibo, col quale è ritornato lieto al povero ſuo tugurio. Ecco il punto dell'azione. Nell'atto, ch'egli poſa ſopra una tavola il pane, gli ſi ſciolgono le faſcie dal polſo, e la mano gronda ſangue. A tal viſta la miſerabile famiglia, ch'eraſi rallegrata all'aſpetto del cibo, cade in un dolore maggiore, perchè ignora la cagione della ferita. La moglie, che allatta un bambino rivolge ſpaventata la teſta, una figlia più grande accorre a mirare la ferita del Padre, un'altra piange, e ſi copre il viſo, una vecchia reſta attonita, un figlio ſtringe meſto la mano paterna, e due piccoli fanciulli ſono i ſoli, che non han-

hanno parte nell'affanno comune. Non ſentono eſſi che le voci della fame. Uno è intento a raccogliere un pane caduto, mentre il fratello avidamente addenta un altro pane. Il fondo di queſto quadro, che rappreſenta una meſchiniſſima camera, è dipinto a maraviglia; giuſta è la diſtribuzione delle figure; ma l' eſpreſſione ſupera ogni altro merito di queſt' opera. Quale eccesso di dolore ſi vede nella moglie, quanta tenerezza nei figli! Quella figlia, che va a mirare la ferita, moſtra il deſiderio di ajutare il Padre, e unitamente il ribrezzo, che ſente nel vedere quella piaga, e quel ſangue. Nel viſo del Padre, che è rivolto verſo il Cielo quaſi in atto di domandare pietà, ſi legge quell' eſtrema deſolazione, in cui deve trovarſi un uomo, che dopo aver comperato col ſangue il pane alla ſua famiglia, ſi avvede che invece di conſolarla, raddoppia ad eſſa gli affanni. Anche in queſta tela troviamo il colorito troppo vivace, ed avremmo deſiderato qualche maggiore eleganza nel diſegno, e più grandioſità nelle pieghe dei panni. Tutto però può donarſi ad un Pittore, che ſa colla forza dell'eſpreſſione chiamarci il pianto ſugli occhi. Pur troppo è vero, che il pittore, e il poeta conoſcono egualmente le ſtrade del cuore, e che quando la pittura ſi rivolgerà ad oggetti, che parlino ad eſſo, potrà divenire maeſtra delle più belle virtù.

Il Sig. Matteo Toni romano allievo del celebre Sig. Battoni ha dipinto una tela aſſai grande, deſtinata per una delle pitture laterali della Cappella interna dei Padri Miniſtri degl'Infermi nella loro caſa alla Maddalena. In eſſa è rappreſentata l' ultima Comunione di S. Camillo de Lellis. Il Santo ſollevato ſopra piccolo letto riceve dal Cardinal Ginnaſi l'Eucariſtia alla preſenza de' ſuoi religioſi, e dei familiari del Cardinale. La compoſizione del quadro è ſemplice, e ſarebbe più da lodarſi, ſe nella maggior parte delle teſte degli aſtanti, non ſi vedeſſe qualche freddezza, ed indeciſa eſpreſſione. Rimproverava il Lanfranco al Domenichino, che aveſſe nel famoſo S. Girolamo diretta tutta l'eſpreſſione de' circoſtanti verſo il

il Santo, senza ricordarsi della venerazione, che doveano essi dimostrare per il Sagramento, errore, in cui (soggiungeva il Lanfranco) non era caduto Agostino Caracci nella tavola della Certosa di Bologna. Il Sig. Toni poteva in questa occasione, senza tema di simil critica, dare alle sue figure l'espressione, che più gli piacea: giacchè la divozione, la tenerezza, il dolore erano tutti affetti, che convenivano a quei religiosi, che nel moribondo loro fondatore s'avvicinavano a perdere il Padre, e il Maestro. Nè desideravamo in ciò cosa eccedente le forze del nostro pittore, poichè egli ha saputo riuscire nel dare alla testa del Santo una mirabile espressione. Il fervore, l'amore, la commozione si leggono in quel viso divoto, il quale, benchè smunto, ed abbattuto da lunghi mali, pare che prenda vigore alla vista del pane degli Angeli.

Nel disegno di questo quadro si riconosce una copia esatta della Natura; le teste sono altrettanti ritratti, ed ecco forse l'origine della loro freddezza nell'espressione. L'uso d'introdurre ne' quadri i ritratti dal vivo è antico quanto il risorgimento della Pittura, e conservossi in vigore fino al cadere del secolo decimosesto. Il Pittore però, che vuole seguire questo costume, deve prima d'introdurre i ritratti, studiare l'espressione conveniente alla figura, ch'essi devono rappresentare, e non contentarsi di effigiarli in quella languidezza, che nasce dalla noja, che prova, chi si lascia dipingere. Quest' opera è ragionevole nel chiaroscuro, ed è dipinta con sommo amore, e con un tinteggiare ricercato, ma alquanto timido. Dall' estrema finitezza nascerà un non so che di duro, che noi ci vediamo, e che pregiudica un poco all' armonia del colorito. Questo pittore merita lode, e dà speranze di avanzamento nella strada, che ha scelto di fedele imitatore della Natura.

Deve avere buona dose di talenti pittorici il Signor Giuseppe Errante da Trapani, che nella fresca età di anni 24. si è accinto a colorire una gran tela da Altare rappresentante S. Vincenzo Diacono, quando era chiuso

in un'oscura prigione, ed all'improviso una luce celeste illuminò la carcere, e scesero gli Angeli dal Cielo a confortarlo nelle sue pene. Il santo siede nudo, ed è sostenuto da un angelo; alcuni angeli sono intorno ad esso ed alcuni spargono fiori. Egli solleva gli occhi, ed il Pittore ha procurato di dargli la difficile espressione, che richiede un momento di estasi. Abbiamo osservato qualche stento nella composizione del gruppo del Santo sostenuto dall'Angelo, particolarmente in un certo panno rosso, che dopo essersi avvolto intorno all' Angelo scende a coprire la nudità del Santo. Il petto però di questa figura è disegnato, e dipinto assai bene, ed un puttino sedente vicino ad essa è molto grazioso. Franco è il maneggio del pennello, vivace il colorito, ma non sempre fedele alla verità. Si vede in somma in questo giovane Artista molto foco, ed ingegno, due belli doni, per divenir grande nella Pittura.

L'Arte di dipingere i paesi non rinacque, o non crebbe in Italia nel tempo stesso, che rinacque, e crebbe quella di rappresentare le figure. Il secolo decimosesto, che fu l'aureo per la pittura istorica, non ebbe, che mediocri, e duri paesisti. Non era stato ancora osservato con occhio di verità questo genere di pittura; gran parte degli Artisti non conosceva abbastanza l'effetto dell' aria, frapposta fra l'occhio, e gli oggetti lontani, e Leonardo da Vinci, che avea mostrato di conoscerlo ne' suoi scritti, lo avea poi trascurato ne' suoi quadri. I Pittori dunque di quella età dipinsero i paesi con durezza, con istento, e con una certa affettata precisione nei contorni, e nelle ombre. Da questi difetti nacque, che gli oggetti ch' essi hanno voluto presentarci i più lontani, malgrado la loro diminuzione ci sembrano i più vicini. Se Tiziano si fosse con serietà applicato a quest' arte potea giungere alla perfezione; giacchè qualche saggio, che ce ne ha lasciato, è mirabile. Ma Tiziano non fu paesista di professione, onde quest'arte aspettò fino al secolo seguente per perfezionarsi. Claudio, Gasparo, e

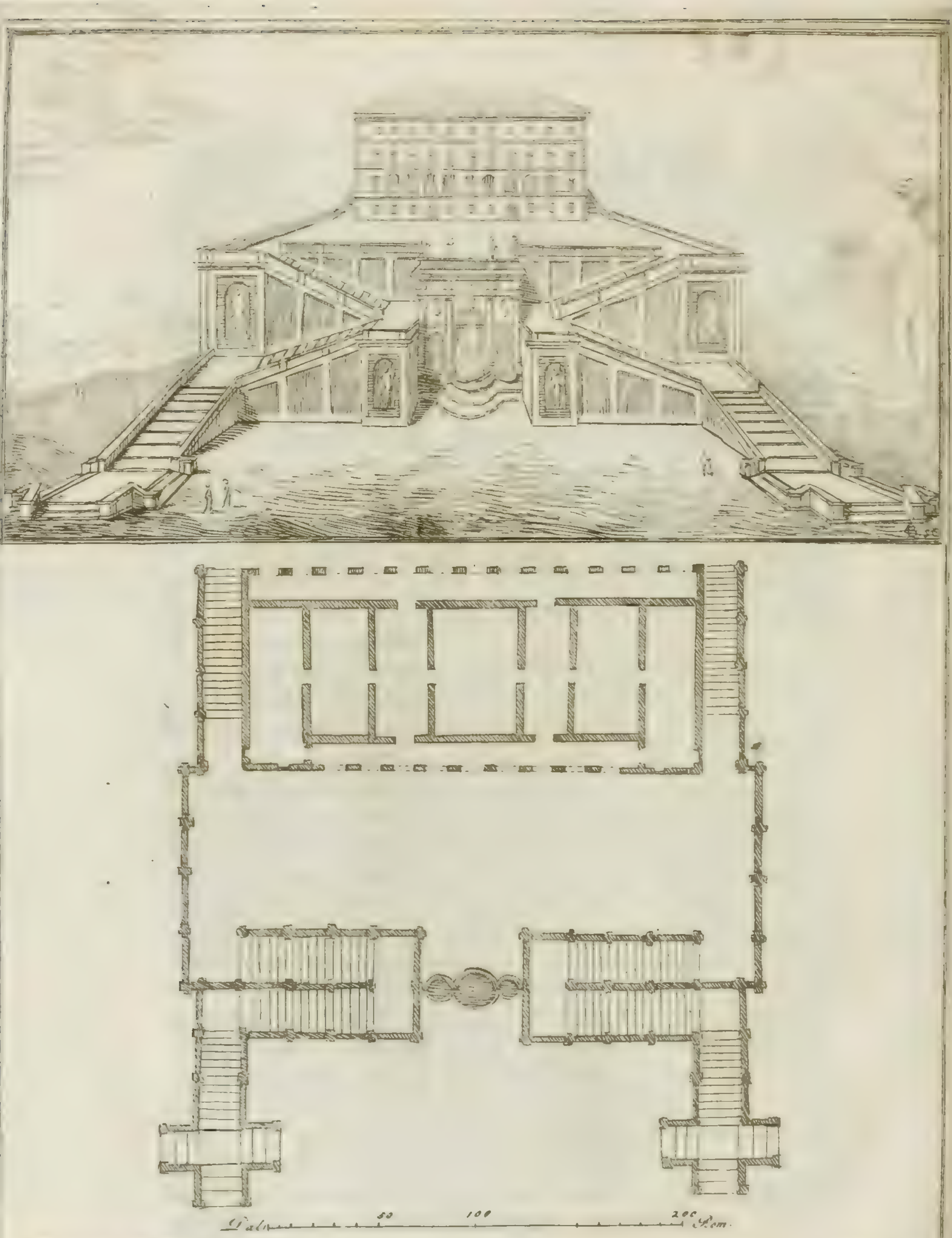
Sal-

Salvatore ne ebbero la gloria. Non è decaduta nel nostro secolo, ed abbiamo in Roma molti valenti Artisti, che gareggiano con quanti altri giammai ne furono. Spesso avremo occasione di parlare di loro. Uno di essi è il Sig. Jacob More d'Edimburgo, di cui abbiamo veduto con molta sodisfazione due opere destinate per Milord Conte di Breadalbane Scozzese.

Rappresenta una di esse il tramontare del Sole in un caldo giorno d'estate. I raggi del cadente pianeta spargono una luce sanguigna, e traversando fra gli alberi, vanno a riflettere in un fiume, che tortuosamente s'aggira per una vasta pianura, e corre verso il mare, che si vede placido in lontananza. Mentre i mietitori affannati si affaticano a compiere le ultime ore del loro lavoro, un drappello di ninfe va preparando i necessarii arredi per sacrificare alla Dea delle Biade, il di cui tempio sorge sull'opposta riva del fiume, e a cui già accorrono in folla le turbe campestri.

Nell'altra tela è figurato il nascere del Sole in uno dei primi giorni di primavera. La terra ride, e si ricopre di tenere erbette, il mandolo è già rivestito de' suoi candidi fiori, e la neve più non biancheggia, che sulle cime di lontanissimi monti. L'aria è pura, e tranquilla, ed il sole, che sorge, va dissipando gli umidi vapori mattutini, che ancora non del tutto dispersi formano in alcuni luoghi una trasparente leggerissima nebbia. La campagna è irrigata da un placido fiume, che nel suo limpido seno fa specchio agli oggetti, che lo circondano. Vedesi di là dal fiume il tempio di Flora, e nell'avanti del quadro vi è la Dea sul suo cocchio tirato da alati genii, e circondato dalle Ninfe. Amore vola per coronarle la fronte di rose.

Bellissima in ambedue questi quadri è la scelta del sito. Gli alberi sono eseguiti con leggerezza, e verità tale, che fanno illusione, e sembra che l'occhio penetri, e trapassi fra i loro ombrosi recessi. L'aria, il fiume, le piante, il mare, tutto in somma è dipinto con armonia, ed accordo grandissimo, e noi restiamo dubbiosi a quale di queste due tele debbasi accordare la palma.



Mem: per le Belle Arti pag: 64.

Pianta, e Prospetto del Palazzo del Pubblico di Velletri,
Architettura di Giacomo della Porta

MEMORIE
Per le belle Arti

MARZO 1785.

Ex variis ingeniis excellentissima quaque libavimus.
Cic. Lib. 2. de Inv.

ARCHITETTURA.

PALAZZO DEL PUBBLICO IN VELLETRI.

TRA le bellezze dell'Architettura quella, che Vitruvio chiama decoro, imprime ad ogni fabbrica un carattere, che annunzia allo spettatore il suo destino. Ai palazzi di pubblica ragione, siccome sedi dei Re, o dei loro rappresentanti, converrà certamente un'aria di nobiltà, e di grandezza, che mostri la maestà del Sovrano, ed incuta rispetto nei sudditi. L'eminenza dei siti assai conferisce a questo oggetto: quindi gli Antichi posarono i tempj loro sopra grandiose scalinate; l'effetto mirabile delle quali, ajutato dalla elevazione del luogo, può ognuno osservare nella parte posteriore della Basilica di s. Maria Maggiore: e per avventura il Duomo di Pisa deve quel grande, che dalla sua Gotica architettura, composta di piccioli ordini, non averebbe, al sorgere maestoso, ed isolato sopra una spaziosa gradinata, che lo circonda.

Giacomo della Porta, nel fare il disegno del Palazzo del Pubblico di Velletri, come dagli archivj di quella città apparisce, messe a profitto le circostanze di un luogo elevato, per dargli un aspetto maestoso, disegnando, oltre il palazzo, una magnifica, e doppia scalinata, ornata di fonte nel mezzo, che dal piano sottoposto conducesse per varj rami, e riposi alla piazza superiore. Come succede frequentemente per le vicende delle cose umane, fu fabbricato il Palazzo, e mai fu fatta la scalinata:

il di cui disegno, ridotto già in cattivo stato, sarebbe presto perito, se con lodevole pensiero non fosse stato perpetuato colla stampa.

Essendo alquanto rari gli esempj di questo genere di fabbriche, potendo questo servire di norma agli amanti delle belle Arti, per la felicità della sua invenzione, noi ne offriamo loro un'idea in un piccolo rame, quì annesso, copiato dalla stampa suddetta; cioè colla pianta geometrica, e coll' alzato in prospettiva, che meglio serve a comprendere l' effetto dell' opera, benchè non si possa misurare. La pianta del palazzo ha sofferto delle mutazioni, per ridurlo agli usi moderni: e per l'alzato osserveremo, che le divisioni dei piani restano ben proporzionate, e grandiose, e le finestre sono in quella giusta distanza, che lascia riposar l' occhio, e non offende la solidità apparente colla spessa frequenza. Forse gli ornati delle nicchie, e delle finestre, che in piccolo non si vedono, e l'interrompimento, e i risalti delle cornici fanno traspirare il gusto di ornare meno semplice, che comparve dopo il felice secolo decimosesto. Ma questi piccioli difetti non tolgono il pregio a tutta l'idea magnifica di quest' opera, che coll' altra nobilissima invenzione delle gradinate esterne del Palazzo di Caprarola, frutto del gusto dello stesso secolo, fa desiderare, che la vastissima, dispendiosa impresa delle scalinate della Trinità dei Monti fosse stata guidata, o da un Giacomo della Porta, o da un Vignola.

INCISIONE IN GEMME.

UNA singolare opinione, comparsa in un'Opera (1) fregiata dell' autorità rispettabile di un Pittore Filosofo, che noi onoriamo, e di cui seguitiamo i precetti, escluderebbe dalle Memorie delle belle Arti la Scultura in piccolo, apprezzata fra noi, sino dall' aurora delle rinascenti let-

(1) Dell' Arte di vedere nelle Belle Arti del disegno secondo i principj di Sulzer, e di Mengs. pag. 156. Num. 4. Incisione.

lettere, dal genio ſublime del Petrarca, che per quanto ſi sa, raccolſe il primo le più ſcelte medaglie Imperiali, e ſi compiacque oltremodo delle lor belle impronte (1). Prima dunque di muover paſſo, conviene oſſervare il luogo di detta opera, in cui ſi dice, che la ſcultura *s'impiccoli ſino a incidere ſaſſolini per imbarazzare le dita, il collo, gli orecchi. Gemme pregiatiſſime, nelle quali ſi crede vedere il più bello del diſegno greco, che non v'è, nè vi può eſſere, perchè non vi ſono delineate che le parti più facili praticamente per maniera, e per meſtiere.*

Queſta ſentenza torrebbe certamente il miglior pregio alle gemme ſcolpite, ſe ſi foſſe provato, che il più bello del diſegno non è neceſſario egualmente per le parti più facili, che per le più difficili a ſcolpirſi, con qualunque più ſpedita, e facil meccanica ciò ſi faccia. Ma nè queſto è provato, nè ſi proverà giammai. Poichè qual coſa più facile, e materiale, che il far contorni? Pur non per queſto eſcludono la perfezion del diſegno: ed ogni fanciullo arriva ben preſto a toccarli con ſpirito, e franchezza, ma tardi a diſegnarli bene: nè per altro pregio, che per li bei contorni ſono ſtimate le carte del Raimondi ſopra le altre di più fino bulino.

Per quanto i Muſei ſieno pieni di rariſſime gemme, e medaglie di conſiderabile ampiezza, capace di ogni chiarezza, e diſtinzione di lavoro, e ſpecialmente nelle teſte più grandi; noi accordiamo ben volentieri, che in queſta piccola ſcultura non poſſono eſſere tutte le parti, tutte le delicatezze, e per conſeguenza tutte le difficoltà della ſcultura in grande. Ma quando non vi rimaneſſe altro, che la proporzione, e la forma generale delle figure, e la particolare delle loro membra, la giuſta eſpreſſione delle oſſa, delle articolazioni, dei muſcoli, e dei tendini principali del corpo, mancando ancora tutte le altre piccole parti; pure ſecondo gl'inſegnamenti del dot-

(1) Tiraboſchi Storia della letteratura Ital. dall'an. 1300. all'an. 1400. lib. 1. cap. 4.

to Mengs vi ſarebbe il più neceſſario, ed il più importante del diſegno: e giuſto appunto, perchè mai non mancavano queſte parti principali nel diſegno di Raffaello, egli lo eſalta in queſto ſopra degli altri (1).

E per verità, ſenza contradire ai ſuoi principj, non poteva l'iſteſſo Mengs eſcludere il più bello del diſegno dalle gemme, quando parlando del guſto degli Antichi (2), ed avendolo eſaminato nei loro monumenti di marmo, ci dice, che *gli Antiquarj errano molto in cercare la perfezione dove non può eſſere, cioè nelle pietre inciſe. Quello, che in queſte può valutarſi è ſolamente lo ſtile, poichè ſon fatte per pratica, e per maniera. Gli autori non vi poſſono moſtrare altro, che le bellezze facili, ed evitare le difficili, che gli averebbero fatti cadere in errore*. E chi potrà mai concepire idea *di ſtile*, è *di bellezza*, ſenza il diſegno? Non già il noſtro Pittor Filoſofo, che definiſce lo ſtile *il modo di eſſere delle opere di Pittura*, e la bellezza *l'idea, o l'immagine della perfezione poſſibile* (3), e che poco dopo nei ſuſſeguenti capitoli dai diverſi ſtili delle ſtatue antiche cavò le più delicate, e raffinate rifleſſioni ſul diſegno dei Greci. Se dunque accorda alle gemme antiche un bel modo di eſſere, e l'idea, e l'immagine della perfezione poſſibile, accorda pur loro il più bel diſegno: e ſolo eſortò gli antiquarj a cercare la perfezione delle opere, e lo sfoggio, a dir così, dell'arte nella ſcultura grande, e di tondo rilievo, di cui aveva ſopra parlato, non ammettendo la ſcultura in piccolo ogni ſorta di lavoro ricercato, e compito. Anche i baſſi rilievi di marmo, e ſingolarmente i più depreſſi, non ſono capaci di tutte le finezze del tondo rilievo. Dunque non potranno avere figure della maggior bellezza, e del più perfetto diſegno? E chi eſortaſſe a prendere

re

(1) Opere di Antonio Mengs. Tom. 1. Rifleſſioni ſulla bellezza della Pittura art. 3. cap. 1.

(2) Rifleſſioni ſopra i tre gran Pittori, e ſopra gli Antichi. Cap V. Tom. 1.

(3) Lettera di Mengs a D. Antonio Ponz.

re la vera idea del valor di un pittore, o di uno scultore; più tosto da un quadro colorito, o da una statua, che dalle stampe, direbbe forse, che in queste non vi può essere il più bel disegno? (1)

Non è stato dunque un effetto di falsa prevenzione la stima, che delle pietre incise fecero gli Antichi, i quali vivendo in un popolo di bellissime statue, pure chiamarono nobili, e chiarissimi i scultori delle gemme (2); e se questi si compiacevano di notarvi il loro nome, a perpetua memoria del loro valore; e se adopravano per questa sorta di scultura smeraldi, e gemme di prezzo. Nè vidde poi male nelle belle Arti il Magnifico Lorenzo de'Medici, avidissimo di ogni più scelto, e raro monumento dell' Antichità, quando le raccolse con tanta spesa, e stabilì in Firenze l'arte d' inciderle, per mezzo specialmente di Giovanni delle corniole; come ancora, per tacere di tanti altri, vidde assai bene il celebre Winkelmann quando sulle gemme intagliate del solo gabinetto del Barone di Stosch seguì a passo, a passo, l'arte della Scultura dalla sua infanzia alla sua maggior perfezione, e bellezza nelle tre più singolari pietre di detta raccolta, rappresentan-

(1) Essendo le *Riflessioni di Mengs sopra i tre primi gran Pittori, e gli antichi*, state tratte da un Manoscritto intrigato, e mancante, secondo che avverte l' illustre Personaggio, cui tanto devono le Belle Arti, per il dono fattogli delle opere di quel Professore, stimiamo far cosa grata riportare lo stesso passo cavato da un altro Manoscritto, che abbiamo motivo di credere copiato sotto gli occhi dello stesso Mengs, da cui meglio ancora apparisce il suo sentimento sopra l'incisione delle Gemme. *Ma vi é un grand' errore fra gli Antiquari, che cercano la perfezione nelle cose, che non ne sono quasi state capaci, come sono le pietre incise; perché non bisogna cercarvi la perfezione, ma solamente lo stile. In effetto queste non sono, a dir così, che cose fatte per pratica, o maniera, dove non si é cercato, che di segnarvi le bellezze facili, di evitare le difficoltà, e lasciare affatto le delicatezze, che averebbero fatto cadere in errori. Questo si scorge nei pezzi, che si sono trovati in pasta antica, e che per conseguenza sono stati molto stimati ancora dagli Antichi. Si vede, che essi hanno poco ricercato le loro opere, ma che hanno fatto consistere l'arte in una bella, e nobile semplicità.*

(2) Plinius Hist. Nat. Lib. 37. & Lampridius in vita Heliogabali.

tanti l' Ercole, il Bacco, e l' Atalanta (1). Quindi non farà maraviglia, se anche ai giorni nostri una magnanima Sovrana, che può dirsi la fondatrice di ogni genere di scienza, di cultura, e di buon gusto nel vastissimo Impero delle Russie, abbia per il cospicuo prezzo di 1000. doppie acquistato il superbo Cammeo del Perseo, che il Mengs vivendo tenea tra le sue delizie. Nè sono, che pochi giorni, dacchè l' erudito genio di Monsignor Ferretti Patrizio Anconitano, si è pregiato colla considerabile spesa di scudi 1800. dell' acquisto del rarissimo frammento del Cammeo rappresentante Antiloco, che reca ad Achille la nuova della morte del suo amico Patroclo, che il Winckelmann aveva già illustrato nella sua dottissima opera dei Monumenti Inediti (2).

Se non che gli amanti delle belle Arti non sono avidi solamente delle Gemme antiche, ma prezzano giustamente le moderne, quando sieno scolpite secondo le regole dell' arte, tra le quali tiene il luogo primiero il disegno, la cui bellezza ci lusinghiamo aver bastantemente provato non essere esclusa dalla piccola scultura. Ci glorieremo adunque di conservare le memorie dei Professori, e dei lavori di tal genere: nel riferire i quali, secondo i principj del Mengs, già stabiliti per nostra guida nel prospetto di questa opera, e che all' occasione promettemmo di più diffusamente spiegare, gli esamineremo per le tre parti, che nell' atto pratico compongono l' imitazione della natura col marmo in grande, e colle pietre in piccolo. Invenzione, con cui si fissano dall' artefice le prime idee: Composizione, con cui si uniscono insieme le idee trovate: Disegno, con cui si dà a ciascuno oggetto, ed alle sue parti la propria forma. E già avvertimmo, che l'Ideale, l' arte cioè di scegliere il più bello, ed il più perfetto in ogni cosa, e di supporlo con poetica idea unito in

(1) Winkelmann description des Pierres Gravées du Baron de Stosch. Preface.

(2) Num. 129. par. I. e cap. II. par. 2.

in un ſolo oggetto, che forſe mai con tanti pregj ſi è trovato in natura; deve guidare l'artiſta a trovare le più belle idee, a comporle nel modo più bello, e più adattato al fine, che ſi è propoſto, e a mettere in opera le forme degli oggetti le più ſquiſite, e perfette. Sollevata in tal guiſa la ſcultura dalle idee comuni alle più eccellenti, e più nobili, ci muove, e ci traſporta a ſuo piacere non altrimenti, che la ſublime poeſia d'Omero.

Comincieremo per tanto dal Sig. Cav. Giovanni Pichler, nome già celebre tra gl'Inciſori delle Gemme. Se la ſcultura in grande ha tante difficoltà, queſta delle gemme ha quella non piccola di non poterſi prevalere dei modelli preparati, con traſportarli a forza di miſure nelle pietre. Quindi conviene, che l'artefice a maraviglia diſegni col ferro, e col diamante, per non pentirſi di errori irrimediabili. Il Cav. Pichler poſſiede queſta prima parte, baſe fondamentale di tutte le belle Arti, eſſendoſi lungamente eſercitato nel diſegno del nudo, e dell' antico; ed egregiamente ritrae in pochi minuti colla matita l'effigie dei perſonaggi, che deve ſcolpire nelle gemme. Sono noti abbaſtanza i due Cammei con i ritratti del Regnante Pontefice, e dell'Imperatore. Il Principe Barberini ha di lui una Veſtale in cammeo, ed un Ajace ſimile il Marcheſe Muti-Buſſi: ed il famoſo Signor Volpato poſſiede pur di lui un Liſimaco in Cammeo di agata onice del più raro, e perfetto lavoro. In queſti giorni ha compito in cammeo in agata onice di fondo nero belliſſimo, la copia della teſta della inſigne ſtatua di Guglielmo della Porta, rappreſentante la Giuſtizia, nel ſepolcro di Paolo III. al Vaticano, ordinatagli dal Signor Champbel Ingleſe; e per il Signor Maxwell altro Cavaliere Ingleſe il Mitridate ſimilmente in Cammeo in onice, dall' antico del Campidoglio. In ambedue queſte teſte oltre la fedeltà, e l' eſattezza, e l' intelligenza delle parti, ſi ammira una morbidezza grande nella carne, ed una leggerezza piacevole nei capelli, che quanto belli nell'antico, nell' originale di Guglielmo ſembrano un poco manierati.

Go-

Gode meritamente la ſtima del pubblico il Sig. Natale Marchant Ingleſe, noto già per le belle teſte inciſe dall' antico dell' Ercole Farneſiano, e del Lucio Vero della Villa Borgheſe, oltre molti altri lavori, tra i quali non devono tralaſciarſi i ritratti dei due principi della Poeſia Italiana, Dante, ed il Taſſo, il primo inciſo per il Signor Conte Alfieri, robuſto ſcrittore di Tragedie; il ſecondo per il Sig. Duca di Ceri. Ha di freſco terminata in belliſſima corniola di oncie due di palmo Romano l' inciſione di una teſta di Roma coll' elmo, ordinatagli dal Signor Principe Borgheſe, e copiata da un buſto della ſua bella Villa Pinciana. Egli ha imitato beniſſimo le belle proporzioni di quel volto maeſtoſo, conſervando la ſemplicità delle linee, e una certa auſterità nei contorni, che gli dà un carattere grandioſo, proprio della Regina del Mondo; ſtile, che il Mengs ſcorgeva nelle Niobi, e nella Minerva dei Giuſtiniani, e che ſembra amato ſovente dal noſtro Artefice. Eguale a quella delle carni è la finitezza, e la preciſione del reſto, vedendoſi ſino nell' elmo, di baſſiſſimo rilievo, con gran diligenza, e maeſtria ſcolpita una lupa con Romolo lattante.

Deveſi ancor parlare di un altro valente Artiſta, del Sig. Antonio Pazzaglia di Genova. Il Sig. Principe Rezzonico Senator di Roma, che rinnova nel Campidoglio il raro eſempio di quel Lorenzo di ſopra mentovato, converſando colle belle arti più in ſembianza di amico, che di Mecenate autorevole, quale egli è per tanti titoli, poſſiede di queſto autore un Cammeo di grandezza conſiderabile, rappreſentante il gruppo intiero del Laocoonte condotto con grande intelligenza, e finitezza. Il Sig. Principe Ghigi ſi pregia di una belliſſima teſta di Giulio Ceſare inciſa in corniola. Ha di freſco compito in ametiſto una mezza figura in profilo rappreſentante la Pace, in cui ſi ammira una bella ſemplicità, e una ſingolar morbidezza.

MEMORIE

Per le belle Arti

APRILE 1785.

Le donne ſon venute in eccellenza
Di ciaſcun' arte, ove hanno poſta cura;
E qualunque all' iſtoria abbia avvertenza
Ne ſente ancor la fama non oſcura;
Se il mondo n' è gran tempo ſtato ſenza,
Non però ſempre il mal influſſo dura,
E forſe aſcoſi han lor debiti onori
L'invidia, o il non ſaper degli ſcrittori.

Arioſto Canto 20. St. 2.

PITTURA.

Fa onorata menzione la moderna iſtoria delle Arti di alcune valoroſe donne, che ſeguendo l'eſempio delle antiche pittrici Timarete, e Lala, ſudarono nei difficili ſtudj della Pittura; onde giunte a certo grado di merito ſommo onore, e riputazione per sì bell' Arte acquiſtarono. La Cremoneſe Sofonisba Angoſciola, colle ſue leggiadre ſorelle, e le due Bologneſi Lavinia Fontana, ed Eliſabetta Sirani occupano giuſtamente onorato luogo fra gli Artiſti degni di lode. E' ben vero però, che Sofonisba, e le ſue ſorelle limitarono quaſi del tutto le loro mire al ritrarre dal vivo, e che Lavinia Fontana, quando ſi luſingò di eſſere capace di trattare ſoggetti iſtorici, e grandi, s' avvide, che l'impreſa era ſuperiore alle ſue forze, e confuſa dopo l'infelice eſito del quadro della lapidazione di S. Stefano, che tuttora vediamo nella Baſilica di S. Paolo, tornò di nuovo ad applicarſi ai ritratti, ne' quali fu mai ſempre eccellente. Se Eliſabetta Sirani non foſſe ſtata prevenuta dalla morte, che la malignità de' nemici le affrettò col veleno, avrebbe fa-

cilmente ottenuto il primo vanto fra le Pittrici; giacchè avea ingegno facile, e copioso nell' inventare, ed un merito non comune; non ostante, che non si debba prestare intera fede alle iperboliche espressioni, ed all'enfatiche lodi del Conte Malvasia, le quali in parte devono attribuirsi all' amicizia, che aveva questo scrittore per essa, in parte al genio gigantesco degli encomj del secolo decimosesto. Sarà dunque una nuova gloria per l' età nostra l' aver prodotto nella Signora Angelica Kauffman la più valente donna, ch' abbia maneggiato i pennelli dopo il risorgimento della Pittura. Mentre questa illustre Pittrice è occupata in un' opera assai grande, di cui ragioneremo a suo luogo, non possiamo omettere di parlare di due, picciole è vero, ma vaghissime sue tele.

In una di esse in figure alte circa due palmi ha dipinta la morte di Virgilio. Non ebbe questo sublime poeta nella sua navigazione così propizj i numi marini, come li aveva a lui augurati l' amico Orazio nell' ode terza; onde abbattuto dai travagli d' un penoso viaggio finì a Brindisi i suoi giorni, e nelle ultime ore della vita compose quei noti versi, che poi furono scolpiti sulla sua tomba. La nostra Pittrice ha rappresentato il poeta nell' atto, che sollevato sul letto termina di scrivere le ultime parole dell' epitaffio. Tucca, e Vario assistono l' infermo amico, e mentre l' uno sedendo accanto al letto tiene nella mano il calamajo, del quale si serve il poeta, che scrive, l' altro in piedi dietro il letto mostra nel volto una somma afflizione. La Musa v' è poeticamente introdotta; giacchè stringendo l' alloro, mentre mira dolente la morte di quel diletto suo figlio, stende la mano verso i volumi delle opere del medesimo, quasi voglia farsi custode di quei parti, che il paterno rigore avea destinati alle fiamme. Virgilio moribondo è in un atteggiamento naturalissimo per un uomo, che richiama con istento tutti i suoi spiriti ad un ultimo sforzo, e nel viso gli si legge la morte vicina, ma una morte però placida, e tranquil-

quilla. Il dolore dei due amici è ben eſpreſſo, ma quello della Muſa moſtra un non ſo che di più nobile, e maeſtoſo; neceſſaria avvertenza negli Artiſti, quando devono porre al confronto le paſſioni di un uomo, con quelle di una Deità.

Un tratto dell' iſtoria romana molto glorioſo al bel ſeſſo è dipinto nell' altra tela con figure di conſimil grandezza. Una Dama della Campania oſpite in caſa di Cornelia madre di Tiberio, e di Cajo Gracco, dopo avere a lei moſtrato le ſue gioje, la pregò, che le faceſſe anch' eſſa vedere i ſuoi prezioſi ornamenti, e Cornelia allora additò all' amica i due ſuoi figli, che ritornavano in quel momento dalle ſcuole. Nel mezzo del quadro è rappreſentata la figura di Cornelia in piedi, ed alla ſua deſtra ſiede l' amica, che ha in ſeno uno ſcrigno, da cui eſtrae una collana, mentre una fanciullina figlia di Cornelia ſcherza colle altre gioje, che ſono nello ſcrigno medeſimo. Dal manco lato entrano Tiberio, e Cajo, e la madre ſta in atto di accennarli all' oſpite, la quale ſembra, che in quel punto abbia fatto la inſulſa dimanda. Non può eſſere più nobile il volto, e l' eſpreſſione di Cornelia, che con quella dolcezza, ch' è propria delle anime grandi non ſi ſdegna all' interrogazione dell' amica, il di cui viſo benchè gentile indica un' anima fredda, e comune. L' erudita pittrice ha ben conſultato l' iſtoria prima di determinare le fiſonomie dei due fanciulli Gracchi, ed ha ſaputo imprimere ne' loro teneri volti i ſegni di ciò, che divennero adulti. Tiberio il maggior fratello, ch' ebbe poi un animo così dolce, e pietoſo, ha il labbro ridente, ſpazioſa la fronte, l' occhio tranquillo; ma Cajo ha impreſſo nella fronte, nel ciglio, nello ſguardo un carattere torbido, ed iracondo; e pare che ancor fanciullo annuncj quel fervido parlatore, che ebbe biſogno dell' avviſo del ſervo, per interrompere, e moderare l' impeto delle ſue furioſe orazioni.

Le opere della Signora Kauffman hanno una certa univerſalità di bellezze, dalle quali ſi deduce, che queſta donna oltre un ingegno vaſto, e fertile ha avuto dalla Natura il dono rariſſimo delle Grazie. Di queſte eſſa adorna ogni parte delle ſue pitture, nelle quali perciò ſi veggono fiſonomie tanto eleganti, eſpreſſioni così vere, e felici, atteggiamenti tanto gentili, ed effetto, ed accordo così grande nel chiaroſcuro, e nel colorito. Il ſuo guſto nel comporre è vaghiſſimo, giacchè accoppia ad un certo lampo di antica ſemplicità, quella feconda ricchezza d' invenzione, di cui andrebbero più glorioſe le ſcuole veneziana, e fiamminga, ſe non ne aveſſero fatto abuſo. Noi non aduliamo la Sig. Angelica chiamandola la Pittrice delle Grazie, e qual raro merito ſiano queſte in un Artiſta lo dimoſtra il vedere, che per queſto pregio le tele di Antonio Allegri emulano quelle di Raffaello; e ben lo conobbe Carlo Maratta, quando nel ſuo diſegno della ſcuola della Pittura rappreſentò le Grazie, che ſcendono dal Cielo, e ſcriſſe ſotto di eſſe:

Senza le Grazie indarno è ogni fatica (1).

Allorchè i buoni pittori di Paeſi vogliono rappreſentarci l' amenità dei prati, la limpidezza dei fiumi, o l'orrore dei boſchi ſcelgono anch' eſſi le bellezze ſparſe nella natura, e ne formano un compoſto bello, e veriſimile, ma ideale. Queſta ſcelta ſi rende loro aſſai utile, giacchè per mezzo di eſſa introducono nelle loro tele quelle parti, che hanno già oſſervato nel vero, e che ſono adattate al ſoggetto che vogliono trattare, o tetro, o ridente, che ſiaſi. Grave difficoltà però incontrano i paeſiſti, allor quando devono dipingere con fedeltà un determina-

(1) Apelle, benchè tanto modeſto, pure gloriavaſi al ſommo di poſſedere ſimil pregio; onde ci dice Plinio lib. XXXV. cap. 10.: *Cum eadem ætate maximi pictores eſſent, quorum opera cum admiraretur, collaudatis omnibus deeſſe iis unam illam Venerem dicebat, quam Græci χάριτα vocant: cætera omnia contigiſſe, ſed hac ſibi ſoli neminem parem,*

nato luogo, senza che la fantasia possa apertamente aggiungere bellezza veruna, o emendare verun difetto. Si rende allora necessaria ad essi l'avvedutezza, ch' ebbero Apelle nel ritrarre Antigono privo di un occhio, e Alcamene nell' effigiare lo zoppo marito di Venere. In tali dure circostanze si è ritrovato ora il Signor Filippo Hachert Prussiano, che ha dipinto per il Sig. Shard Inglese la veduta della real delizia di Caserta, e delle campagne, che la circondano. Il palazzo di Caserta sorge in una vasta pianura ingombrata da boschi, ed attorniata da montagne di nudo sasso; onde parea che un simil quadro dovesse riuscire melanconico per la situazione, e monotono per le continue tinte verdi, che bisognava adoperare. Ma il Sig. Hachert ha superato simili ostacoli, e per rappresentare questo soggetto, ha scelto con sommo giudizio le prime ore della mattina, nelle quali i raggi del Sole non sono tanto vivi, e nell' aria vi è ancora qualche leggerissimo vapore; dal che nasce, che i verdi compariscono meno crudi, meno bruni i monti, e tutti gli oggetti prendono un certo universale accordo. La veduta è presa al Belvedere del Re; la strada in cui si veggono varj cacciatori seguiti dai cani, ed una contadina col figlio in seno, divide il paese nel mezzo, e con ciò gli dà una varietà pittoresca: una gran quercia, che sorge accanto alla strada fa il necessario contrasto colle tinte più basse, e infinitamente variate delle selve lontane; ed il grande edificio, che quasi unico si vede torreggiare nella pianura, richiama l'occhio dello spettatore, che subito riconosce esser quello il soggetto principale della tela. Questo egregio pittore ha introdotto in quest'opera tutte le bellezze, delle quali era essa capace, senza tradire la verità; ma l'uscire felicemente da sì intricati labirinti è concesso solamente a chi ha fatto, come egli, i più assidui, e sensati studj sulla Natura.

Anche il Sig. Luigi R. Ducros d'Yverdun occùpa un distinto luogo fra i viventi paesisti; giacchè anche egli studian-

diando con diligenza il vero ha acquiſtato non ſolo una grandiſſima maeſtria nel diſegnare i paeſi in acquarello, ma anche una ſomma bravura nell' eſeguirli ad olio. Ha egli dipinto di freſco per Milord Breadalbane le due famoſe cadute del Velino, e dell' Aniene, e ſcegliendo in ambedue un giudizioſo punto di viſta ha ſchivato quell' orrore, che ſogliono iſpirare ſimili oggetti. Le acque nel cadere precipitoſamente dall' alto ſpargono all'intorno una immenſa quantità di minutiſſime ſtille, che ſi ſollevano come una candida nebbia, e fanno un velo agli oggetti vicini sfumandone, e rendendone indeciſi i colori, e i contorni. Queſta oſſervazione traſcurata da molti non è sfuggita al Signor Ducros, il quale ha imitato a perfezione l' aria umida, e nebbioſa, ed ha eſpreſſo beniſſimo quella indeciſione, in cui veggiamo tutto ciò, che è attorniato da ſimili vapori. Nella caduta dell' Aniene ha egli voluto tentare di eſprimere il moto, che dà il vento alle acque, che cadono, ed ai vapori da eſſe ſollevati, e vi è felicemente riuſcito, onde queſte due tele ſono aſſai pregevoli per eſſere in eſſe ſtati copiati con fedeltà i più belli, e difficili accidenti della natura, e per eſſere dipinte con dolcezza, e con armonia.

Il Pittore medeſimo ha terminato un altro quadro più grande per Milord Hervet Conte di Briſtol, ed in queſto quadro dobbiamo incominciare a lodare la ſcelta del ſoggetto, il quale è tratto dall' iſtoria; giacchè crediamo, che ſimile ſcelta dovrebbero far ſempre i paeſiſti per rendere le opere loro più importanti, e più utili. Quando ne' paeſi poſſono dipingerſi figure che rappreſentino un qualche fatto iſtruttivo, perchè introdurvi continuamente le ſolite ſcene inſignificanti di Paſtori, che ſuonano, di Ninfe, che colgono fiori, di fanciulli, che ſcherzano cogli armenti? Nella tela, di cui favelliamo, è rappreſentato Cicerone, che viene a viſitare la tomba d' Archimede da lui fatta ſcoprire, e ſgombrare delle boſcaglie, che la tenevano celata. Egli è accompagnato da due altre figure,

re, ed apre le braccia in atto di contentezza. Il sepolcro del Siracusano matematico è presso la riva di un fiume, che noi crediamo sarà l' Anapo; perchè l' Alfeo non potrebbe essere così ricco di acque, e vedesi in lontano la Città di Siracusa, il mare, e quel sì famoso porto chiamato da Virgilio *Sicaniæ sinum*. Alla destra vi è un bosco assai folto, che occupa gran parte della tela, in cui sono state atterrate diverse piante, ed il sito tetro di questa selva, ci fa credere, che in essa abbia voluto il Signor Ducros imitare lo stile di Salvatore. Infatti è dipinta con franchezza, e risoluzione; ma crediamo, che avrebbe ottenuto migliore effetto, se avesse adoperato nelle frondi degli alberi tinte un poco più verdi, e vaghe, e un punto meno rossicce, e melanconiche. La composizione di questo paese è bella ed adattata al soggetto; solo avremmo desiderato, che nella vicinanza del tumulo di Archimede vi fosse stata introdotta qualche altra memoria sepolcrale; perchè Cicerone parlando del luogo, ove ei fece simile scoperta, ci dice: *Est enim ad portas Agrigentinas magna frequentia sepulchrorum* (1).

S C V L T V R A.

FInalmente ci si presenta la bramata occasione di favellare della Scultura, e noi l' abbracciamo con tanto maggior piacere, in quanto dobbiamo parlare di un primo saggio, che dà della sua perizia in quest' arte il Sig. Gio. Monti di Ravenna in una statua di marmo di grandezza naturale, ch' egli ha in questi giorni compita. Rappresenta questa una ninfa ignuda colca sopra il letto, la quale mentre dorme boccone posando il volto sopra la mano destra, viene destata improvvisamente, onde solleva la testa con qualche sorpresa verso chi l' ha risvegliata. Nell' atteggiare questa Ninfa, si conosce, che il nostro Scultore ha avuto innanzi agli occhi l'Ermafrodito

(1) Cic. lib. V. Tuscul. quæst.

to di Borghese, ma non per questo egli lo ha servilmente imitato, solo si ravvisa, che l'idea di quella bella statua giacente lo ha spinto a tentare una impresa consimile. La positura, in cui egli fa giacere la sua figura è molto tranquilla, e naturale; e la mossa istantanea, che ha data alla testa, la quale ha una gentile fisonomia, è vivace, ed esprime bene la sorpresa. Crediamo, che il Sig. Monti abbia voluto rappresentare nella sua Ninfa non le bellezze dell'adolescenza muliebre, ma quelle di un'età un poco più matura, e che abbia avuto più in mira la Venere Capitolina, o quella di Teofanto, che la Medicea. Lo stile in cui è condotta quest'opera è di fedele imitazione della Natura: ed in vero è questo il primo, ed il più necessario gradino, che deve salire un giovine Artista; giacchè la scelta, ed il sublime sono un altro gradino a cui non si può ascendere, che in appresso, non essendo possibile, che scelga il bello, e idealmente l'unisca chi prima non si è accostumato a copiarlo fedelmente dalla Natura medesima. Il disegno di questa statua è semplice, ed avendo l'Autore avuto per iscopo l'imitare il vero, non ha sempre colpito il miglior segno della bellezza; ma ha però generalmente evitati i difetti, e disegnate molte parti con eleganza. Il marmo è trattato con quella morbidezza ch'è essenziale nello scolpire i corpi femminili, la bellezza de' quali consiste nella delicata rotondità delle membra, sotto cui restano coperti, ed ingentiliti tutti quei muscoli, che si veggono rilevati, e scoperti nei corpi virili. Dalla dolcezza, con cui l'Autore ha condotto questo marmo, sarà forse derivato l'equivoco a lui onorevole di alcuni professori dell'insigne Accademia di S. Luca, i quali hanno creduta questa Statua una copia dall'antico. Desideriamo, che il Signor Monti prosegua ad inoltrarsi nella difficoltà dell'arte con passi corrispondenti a questo primo, il quale può chiamarsi in verità molto plausibile.

MEMORIE
Per le belle Arti

APRILE 1785.

ARCHITETTURA.
PALAZZO DELLA VILLA PINCIANA.

Messanam ut quisque nostrum venerat, haec (signa pulcherrima in domo C. Heii) *visere solebat : omnibus haec ad visendum patebant quotidie : domus erat non domino magis ornamento, quam Civitati.* Cic. in Ver. Orat. 9.

Singolar magnificenza di Roma si è quella, di avere le immense moli di tanti palazzi ricche non di un lusso inutile d'insignificanti addobbi, ma dei preziosi monumenti delle Belle Arti, sparsi a larga mano sino nei cortili, nei giardini, e nelle loro esterne mura. Questi già furono l'ornamento più insigne del Tusculo di Cicerone, della villa di Lucullo, della casa di Augusto: e questi, anche in oggi i Sovrani più potenti, e i Signori più culti trasportano con grave spesa nelle più remote contrade, a nobilitare le loro regie, i loro castelli, le loro delizie. La Villa Pinciana distinguevasi per questa, direm così, profusione di ricchezze antiquarie, sino dal tempo, che il Cardinal Scipione Borghese, nel fabbricarne il Palazzo col disegno di Giovanni Vansanzio, lo fece al di fuori per ogni lato coprire di bassirilievi, di statue, di busti antichi; e lo empì nell'interno di un tesoro di scelte antichità, tra le quali il solo Gladiator di Agasìa è capace di render famoso un paese, come il solo Cupido di Prassitele già fece di Tespe (1).

Il Signor Principe D. Marcantonio Borghese, dopo aver fatto ornare con spesa signorile, e meglio disporre

(1) Cic. in Ver. 2. 9.

la ſamoſa Galleria delle Pitture nel ſuo Palazzo di Roma, volle, che il Sig. Antonio Aſprucci ſuo Architetto, ſenza riſparmio, e colla maggior dignità, ed eleganza, abbelliſſe, ed ordinaſſe quella delle Statue, nella ſua Villa Pinciana. Convien dire, che le Arti ſorelle, e i Profeſſori di queſte non abbiano avuto da molto tempo occaſione più favorevole per brillare, che ſotto gli auſpicj di queſto Signore; e ſe Mecenate, ſecondo Marziale (1), diſſe a Virgilio

Accipe divitias, & vatum maximus eſto:

egli ha loro aperto un largo campo alla gloria, ſacrificando immenſe ſomme in favore di loro; nel che conſiſte il più ſolido appoggio, e la vera protezione delle arti, e delle ſcienze. Del reſto niun limite nella ſpeſa, e nelle idee: diciotto ſtanze, compreſa la ſala, e le gallerie in ambedue i piani di queſto Palazzo, da riccamente ornarſi nelle volte, nelle pareti, e nei pavimenti: una quantità ſorprendente di ſtatue, di buſti, e di baſſirilievi antichi da collocare: facoltà di ordinare ogni ſorta di pittura, e di ſcultura moderna, all' occorrenza: colonne prezioſe, marmi rariſſimi, vaſi eleganti da ſituare: ampia libertà nella ſcelta dei ſoggetti per le pitture, e le ſculture: luogo ampio, e ridente: tutto in ſomma quello, che non può fare ai profeſſori moderni invidiare i ſecoli felici di quei Medici, di quei Farneſi, di quegli Eſtenſi, di quei Gonzaghi, di quei Ghigi, i quali vivono immortali in tanti nobiliſſimi monumenti per mezzo delle Belle Arti laſciati all' Italia.

E' già nota dalle Stampe la pianta, e l'alzato di queſta Villa (2). L'anguſtia di un foglio, e la moltiplicità grande delle ſtampe, che ſarebbe neceſſaria per dare una ſufficiente idea di tanti diverſi partiti ſcelti dal Sig. Asprucci nella decorazione di tante volte, e di tante pareti

(1) Lib. 8. Ep. 56.

(2) Palazzi di Roma dei più celebri Architetti diſegnati, e intagliati da Gio. Battiſta Falda Tom. 2.

reti tutte ſplendenti di marmi, e d'oro, e ricche di pitture, di muſaici, e di ſculture ci diſpenſano dall'entrare in una particolar deſcrizione delle parti di queſta magnifica impreſa, per parte dell'Architettura ora di freſco compita nella ſtanza di Apollo, e Dafne: tanto più, che il Sig. Aſprucci iſteſſo fa incidere in rame queſte ſue iſteſſe invenzioni, che ſaranno forſe accompagnate da una particolar deſcrizione di queſta Villa. Da queſte opere reſterà meglio ſoddisfatta la curioſità degli Amatori, che potranno da sè decidere di ogni più piccola parte. I ſoli cammini fatti colle pietre più ſingolari, e prezioſe, ornati d'intagli, di baſſirilievi, e di metalli dorati, potrebbero dare all'uomo di guſto materia di piacevole, ed erudito trattenimento

Solamente ci limiteremo ad oſſervarvi alquanto l'Architettura in quell'aſpetto, in cui più, che colla particolare applicazione de' ſuoi ordini, vi compariſce qual Vitruvio la moſtra, per un compleſſo di molte ſcienze, e cognizioni, e per regolatrice ſuprema delle arti, che devono a lei ſervire (1). L'oggetto primario del Signor Aſprucci era di nobilitare, e ornare un luogo di delizia di un gran Signore. Quindi egli è ſaviamente ricorſo alla Mitologia, ed alla Storia per trarne nobili idee, e una dilettevole varietà di partiti per gli ornamenti di pittura, e di ſcultura, per lo più alluſivi al ſoggetto principale, che dà il nome alle ſtanze. Così quella della rariſſima Statua del Fauno ha nella volta un ſacrifizio a Sileno, e Fauni, e Satiri con pampani alluſivi a Bacco. Colla ſteſſa unità di ſoggetto ſono ſtati dipinti i quadri, e le volte per le ſtanze dell'Ermafrodito, del Paride, e del Gladiatore: anzi in queſt'ultima, oltre i ſei fatti di Storia antica alluſivi alla robuſtezza, ed all'agilità del corpo, rappreſentati in ſei paeſi, che l'adornano, ſono ſtate tra le altre collocate quattro antiche Statue di Atleti, che fanno corteggio al ſuperbo Gladiator combatten-

H 2

(1) Vitruv. Lib. 1. Cap. 1.

tente, che sorge nel mezzo della camera sopra un piedestallo ricco d'intagli, e di bassirilievi. La stanza Egizia, detta così dai monumenti, e dai marmi di quel regno, che la compongono, oltre le pitture, e gli ornamenti della volta allusivi alla religione, ed alla storia dell' Egitto, ha l'Architettura sul gusto di quelle di questo paese riferite dai viaggiatori, ma alquanto adattata alle nostre proporzioni più svelte; il che col pavimento corrispondente, con la varietà dei graniti, del porfido, e dei soliti geroglifici produce una piacevole novità, che sorprende colla rarità, e la ricchezza, in mezzo alle altre stanze ornate sul gusto Romano. Bellissimo avvedimento fu quello di chiudere la loggia superiore, per conservare la celebre pittura del Lanfranco del Concilio degli Dei, già danneggiata dall'inclemenza dell'aria, e ristaurata dal Signor Domenico Corvi, ben degno per il suo sicuro, e fondato disegno di aver posta la mano in questi rispettabili avvanzi della robusta Scuola Caraccesca.

In altri siti si è aperto il nostro Architetto la strada a dar grato piacere allo spettatore coll' uso dei Grotteschi, che non meno dilettano delle fantastiche invenzioni introdotte nel suo poema dal leggiadro Ariosto. Vitruvio (1) riprende molto acremente il gusto per questa specie di pittura; ed ha tutta la ragione nel preferire a lei la pittura di storie, e di paesi, e nel condannare gli stravaganti, e irragionevoli grotteschi, che egli descrive. Grande avvertenza conviene ancora si adopri nell' usarli soli, o mescolati colla pittura d'istoria, potendo sovente accadere, che la vaghezza, e la leggerezza di questi offenda la serietà, ed il decoro dell' altra, se specialmente è vasta. Ma non si potrebbe conciliare l'autorità di questo venerando maestro, e quel, che è meglio, la ragione col gusto per li Grotteschi, amati tanto dagli antichi, e dai pittori del felice secolo di Raffaelle? I rimproveri di Vitruvio si riducono tutti all' abuso di far reg-

(1) Lib. 7. Cap. 5.

reggere nei Grotteſchi le coſe più forti dalle più deboli, come frontespizj rabeſcati dalle canne, le caſe dai candelabri, figure ſedenti da teneri virgulti; o all' altro di far naſcere mezze figure in mezzo ai fiori. Sbandite pertanto queſte miſerabili invenzioni per ſempre, e ſe ſi voglia, anche i moſtri naſcenti dai fiori, benchè forſe ſcuſabili con i Centauri, e le Sirene, o altre invenzioni poetiche; non ſembra error di giudizio il ſupporre talvolta un pilaſtro, o un muro compartito per via di cornici in varj, regolati ſpazi, e dentro a queſti in fondi di varj colori, e con certe leggi di corriſpondenza rappreſentar paeſi, cammei, lavori di fogliami, e coſe ſimili. Talvolta ſi poſſono ſupporre appeſi a un muro baſſirilievi, quadri, trofei, maſchere, attorno alle quali coſe ſerpeggi in varj giri qualche erba, o virgulto a imitazione di quelle, che ſi ſtendono da sè con varj ſcherzi ſu per le mura; e nelle braccia di queſte ſi poſſono poſare uccelletti, e farfalle vaghiſſime, o altri animaluzzi adattati. Le piante foreſtiere, oltre le noſtre, ci forniſcono ogni ſorta di colori cangianti per lumeggiarle, oltre del verde, e bizzarriſſime idee nella forma delle fronde, e dei fiori. Ne i belli intagli di tanti fregi antichi, e ſpecialmente quelli della Villa Medici, che dalle due gole, che parallele li chiudono, ſi manifeſtano più toſto pilaſtri, ſi poſſono ridurre ad altra idea, che a quella di un tralcio ſerpeggiante ornato di fronde, e fiori, che ſorge dal ſuo ceſpuglio, e ſi avviticchia con certo ordine, e regolar ripetizione, che è il carattere di quelle coſe, che non hanno altro fine, che l'ornare nelle arti; nella ſteſſa guiſa, che la miſura regolare dei verſi, delle ſtrofe, e la rima vengono a ornare il comune diſcorſo per farne un linguaggio poetico. Così da un ceſto poſato a caſo ſopra una pianta di Acanto ſeppe Callimaco, aſſoggettando l'invenzione alla ſimmetria, e a certe proporzioni, trovare il Capitello Corintio. Se dopo la ragione hanno forza gli eſempj di Raffaelle, e del Mengs, che ha intro-

dotti i grotteſchi nel compartimento della volta della ſua ſtanza dei Papiri al Vaticano, tutta da lui diſegnata, ed inventata, non ſi dovrà certamente riprendere un Architetto, che gli adoperi con giudizio ſpecialmente, in un'opera eſteſa, in cui, per variare, e dolcemente ſorprendere colla novità, è neceſſario ricorrere a tutti i compenſi del genio, e del talento; ſempre però dentro i confini della ragione.

Se non che, non manca in queſto Palazzo, di cui ragioniamo, di comparire all'occaſione in molti luoghi l'Architettura Romana, nobilitata dagl' intagli, e dalle materie più prezioſe. Molte ſtanze, e tra queſte la magnifica galleria ſono decorate dagli ordini Architettonici, e una gran quantità di rare colonne di verde antico, di porfido, e d'altri marmi fiancheggiano le nicchie, e le porte ſoſtenendo le loro cornici. Tra queſte ſono notabili otto colonne compagne di porfido, diſtribuite nella gran ſala, come a formare quattro tabernacoli in mezzo ai lati di lei; a imitazione di quelli, che già trovaronſi in una ſala del Palazzo de' Ceſari (1).

Ecco una riſtretta idea del metodo tenuto dal Signor Aſprucci nel dirigere, e ordinare tutti i lavori, che dovevano nobilitare, e ornare queſta magnifica Villa, vero domicilio delle Muſe, e delle Arti, che ad ogni più gentil talento ſomminiſtra ampia materia di erudito piacere. Se l'oggetto dei viaggiatori illuminati ſono le lettere, e le Belle Arti; ſe la maeſtà dei Sovrani, e la grandezza dei Signori, più che nelle loro armate, e nei loro teſori racchiuſi, è ſempre comparſa nei monumenti di queſte arti iſteſſe, dalle quali dipendono la bellezza, e la magnificenza delle città, lo ſplendore delle regie, e dei palazzi, il decoro dei muſei, e delle gallerie; ognuno ſi accorge qual gratitudine debba nutrir la patria verſo quei potenti, ed illuſtri Cittadini, che aprendo i loro teſori in favore delle Belle Arti, come ha fatto il Sig. Principe Bor-

(1) Bianchini Palaz. de' Ceſari.

Borghese, la nobilitano con queste splendide imprese, per le quali l'Italia, come in dotto pellegrinaggio, è visitata, onorata, ed ammirata da tutti i più culti ingegni delle più rimote nazioni.

INCISIONE IN RAME.

COme le Scienze, e Lettere all'invenzione della stampa; così le Belle Arti a quella dell'Incisione in rame devono i gran vantaggi, che loro risultano dal comunicarsi con essa fra popolo, e popolo le opere più belle dei Professori più celebri, che non tutti possono nei loro originali studiare. Una stampa in fatti deve essere una copia fedele di un quadro, la quale metta sotto gli occhi di ognuno l'invenzione, l'espressione, il disegno, l'ideale, il chiaroscuro di un'opera; a riserva del colorito, di cui pure in qualche caso dà sufficiente idea l'intaglio, particolarmente nei panni.

Nel tempo però, che tanti bulini eccellenti si sono affaticati a moltiplicare le copie di Originali meno utili, le opere più grandi, cioè le stanze Vaticane di Raffaelle, che dir si potrebbe il Virgilio dei pittori, con una certa tal qual negligenza, poco decorosa per le arti, erano state non molto felicemente intagliate. A riserva dell' Eliodoro inciso in acqua forte da Carlo Maratta; Filippo Tommasini, Giorgio Mantovano, Paolo Fidanza, e pochi altri avevano dato alla luce qualche parte di questo raro deposito, con poca felicità nei contorni, e nell'effetto. Il solo Francesco Aquila le aveva tutte intagliate, eccetto la battaglia di Costantino incisa da Pietro Aquila, che è molto superiore di merito alle incisioni di Francesco, non troppo belle.

Il Signor Giovanni Volpato da Bassano aveva già con plauso intagliato le pitture dei pilastri nelle Logge Vaticane di Raffaelle: ed a quest' opera si deve il ristabilimento di un gusto migliore di ornar sulle tracce degli antichi, ed il totale esilio dalle nostre mura, e dai nostri

mo-

mobili di quelle centine, di quelle ſtrane conchiglie, di quegli rabeſchi indefinibili, che fecero per tanto tempo le delizie dei pittori, e degli intagliatori di ornamenti. Quindi ſi accinſe a dare col ſuo bulino un' edizione delle Opere di Raffaelle nelle Stanze Vaticane, degna del primo Pittore, che ſi conoſca. L'incontro della Scuola d'Atene, della Diſputa del Sacramento, dell'Attila, dell' Eliodoro, del Parnaſſo, dell' Incendio di Borgo è ſtato qual meritava l'importanza dell' opera, e la bellezza della eſecuzione, in cui, oltre la difficoltà del diſegno Raffaelleſco, deve valutarſi l'altra non minore, di accordare rami di ſtraordinaria grandezza, rendendo l'effetto degli Originali ſenza crudezze, e con tutta la forza. Fu per tanto ſaviſſimo penſiero il ſuo, d'incidere queſti rami non ſopra i diſegni, ma ſopra copie eſpreſſamente da lui ordinate a colori, onde meglio accoſtarſi al vero effetto delle opere da intagliarſi.

In queſti giorni ha terminato il rame rappreſentante s. Pietro in Carcere, in cui Raffaelle, oltre la ſolita ſua eſpreſſione, e ſublime compoſizione, ha introdotto varj accidenti di luce. Sorge nel mezzo a queſta gran lunetta un arco chiuſo ſino in terra da una gran ferrata, tra mezzo alla quale ſi vede un Angelo circondato da viva luce, che illuminando tutto il carcere, e le guardie addormentate, deſta l'Apoſtolo, che ha dipinto nel venerando aſpetto il ſonno tranquillo, e profondo di un innocente, e nelle mani giunte, e abbandonate la ſofferenza di un Santo. A deſtra di queſt'arco ſi rappreſenta un luogo aperto, fuori della prigione, illuminato in diſtanza dalla dubbia luce della luna, e nell' innanzi da una fiaccola, che tiene in mano un ſoldato, la quale produce belliſſimi accidenti di ombre in altri ſoldati, che ivi ſi trovano. A ſiniſtra dell' arco ſi vede un altro luogo contiguo alla prigione, con altre guardie, che dormono in certi ſcalini, tra mezzo alle quali paſſa l'Apoſtolo condotto per mano dall' Angelo, bello nel volto, leggia-

giadro e nobile nella moſſa, e nell' abito; e queſti col ſuo ſplendore illumina tutto queſt' altro ſito. Veramente la pittura rappreſentando un ſol momento, in cui accada un fatto, a differenza della Poeſia, che può deſcrivere una ſerie ſucceſſiva di coſe, non ammette nella steſſa tela la replica di un perſonaggio, che nello ſteſſo iſtante non può trovarſi in due luoghi. Queſta licenza ſi trova ſpeſſo uſata negli antichi baſſirilievi, e nelle pitture anteriori a Raffaelle. Forſe la difficoltà di empire un vaſto campo con uno ſterile ſoggetto, lo induſſe ad introdurvi due fatti ſucceſſivi. Ma queſti ſono come i difetti di Omero, che ſtanno ſempre in mezzo ad un ammaſſo di ſorprendenti bellezze. Ogni mediocre talento li vede più facilmente, e più preſto di queſte, perchè è più difficile rilevare il merito, che gli errori. Per il primo biſogna ſapere a fondo le coſe: per l'altro ſerve ogni leggiera tintura, e anche il natural buon ſenſo, ſenza eſſere eſercitato collo ſtudio nelle ſcienze, e nelle Arti. Quindi ognun comprende, quanto poco giovino al loro progreſſo e liti, e gare, che non rilevano, che qualche errore di una grand' Opera, e con certa tal quale ingiuſtizia, o ne tacciono, o ne diminuiſcono i meriti. Utiliſſima più toſto ſarebbe alle Arti un' opera, che ſeriamente inſegnaſſe a vederne le bellezze. Il Mengs ne ha già ſegnata in parte la ſtrada.

Ma ritornando al Signor Volpato, ha maraviglioſamente ſerbato in queſta ſtampa, come nell' originale; il lume principale nello ſplendore, che circonda l'Angelo, che ſveglia s. Pietro, abbaſſandolo maeſtrevolmente negli oggetti vicini, e riducendolo ad una ſpecie, come di lucida nebbia, nel campo della prigione; impreſa ben difficile a farſi col bulino. Queſto iſteſſo effetto è replicato nell' angolo, ove s. Pietro è guidato fuor della prigione dall' Angelo, ma in un grado più baſſo, per non offendere il lume principale dell' iſtoria dentro la prigione, che trionfa nel quadro. E un grado ancor minore di vivezza ha dato ai lumi dell'angolo deſtro illuminato dalla

la fiaccola, e dalla luna in lontano, non omettendo per tutto i necessarj riflessi entro le lucenti armature dei soldati. I moltiplici accidenti di tanti lumi degradati con un'armonia mirabile, l'arte dei riflessi, con i quali si rendono intelligibili le masse ombrose, rendevano di non piccolo impegno l'esecuzione, e l'accordo di questa stampa; nella quale essendo egregiamente riuscito il Signor Volpato, conferma sempre più il pubblico nella giusta stima, dovutagli per la superiorità delle sue cognizioni, e dei suoi talenti, e per il possesso sicuro, che ha dell'arte d'incidere.

Il Signor Raffaelle Morghen di Napoli, genero del Signor Volpato, ha contemporaneamente terminato sotto la sua direzione il rame rappresentante il Miracolo di Bolsena, dallo stesso Raffaelle dipinto al Vaticano. La finezza, e la morbidezza del suo dolce bulino, la fedeltà, e l'esattezza nel conservare il disegno, ed il vero carattere degli originali, hanno a lui già meritato un luogo distinto, in età giovanile, tra i più celebri incisori, specialmente dopo i tre bellissimi intagli della Giurisprudenza, della Poesia, e della Teologia, tratti dagli Originali di Raffaelle nelle stesse stanze. Con egual maestria ha inciso la detta Storia. Il di lei campo in architettura con varj punti di lontananza, sfugge a maraviglia, e con bell'accordo. Il superbo gruppo del popolo commosso dal prodigio, nel quale Raffaelle ha squisitamente espressi tanti moti di devozione, o di stupore, è fedelmente espresso; siccome sono stati egregiamente disegnati i ritratti, che Raffaelle vi ha introdotto, ma senza stento, e con dolcezza. I drappi, le biancherie, e gli altri accessorj sono benissimo espressi, o con un taglio ardito, o delicato, secondo l'occasione, ma sempre con quella dolce quiete, e grata armonia, che sembra il dono a lui nelle Arti concesso.

Il Palazzo Riccardi di Firenze colla sua rara biblioteca, col suo museo, e le sue pitture si annunzia qual

fu

fu dal tempo, che un privato cittadino, per pubblico decreto Padre della Patria, lo edificò col disegno di Michelozzo, per l'ospizio beato delle Arti, e delle Scienze, che tutte vi nacquero, e vi crebbero sotto dei Medici, che già l'abitarono. In esso si ammira una vasta galleria dipinta da Luca Giordano, che quantunque vicino a Raffaelle, e a Michelangelo sia quale un estemporaneo poeta accanto a Dante, ed al Petrarca, in quest'opera non ostante ha mostrato lampi grandissimi di straordinario talento non solo per la bella composizione, eseguita con i pensieri dell' erudito Senator Segni, che con una combinazione di favole, e di Deità ci volle rappresentare le Vicende della vita umana; come ancora per il colorito, in cui ha spinto l'ideale della vaghezza, con un accordo, ed un fuoco sorprendente, al segno maggiore. Il Signor Angelo Campanella, sotto la direzione del Sig. Volpato, ha già terminato i primi due rami, dei sedici, che comporranno tutta l'incisione di detta galleria: e questi rappresentano l'Antro dell' Eternità con i principj di tutte le cose, e la morte di Adone. Oltre il tocco leggiadro, e pulito, devesi ammirare in queste stampe non solo la fedeltà nelle figure in particolare; ma nel tono generale ancora una certa vaghezza, e armonia, che dà, per quanto si può a chiaro scuro, la vera idea di quel magico incanto dei colori di questo, direm così, poema dipinto.

INCISIONE IN GEMME.

CI forniscono ancora le Gemme alcuni lavori da riferire. Il Sig. Cav. Giovanni Pichler ha intagliato in Cammeo in onice un' elegante figura di Tuccia Vestale, per il Sig. Marchese Andreasi di Milano: e per la Sig. Principessa S. Croce un Ettore, pure in Cammeo in Onice di quattro colori. Il fondo è di color persichino; la cresta dell' Elmo è di un bianco bigio; la testa, e l'Elmo sono di bianco carnicino; i capelli, e il fulmine di Giove, scolpito nel cimiero, per indicare il padre dell' Eroe sono neri.

Il

Il Sig. Giovanni Wetter Romano si era già distinto con un Cammeo di straordinaria grandezza, col fondo cristallino, posseduto dal Regnante Sommo Pontefice, rappresentante s. Pietro in mezza figura di faccia; e col ritratto dell' Imperatrice delle Russie in gran Cammeo di fondo sardonico, colla testa, e code d'armellino nel manto bianche, e con i capelli biondi, per tacere di altri lavori. Ha terminato di fresco, con buona maniera, in Cammeo ben grande di un niccolo col fondo cristallino, la bellissima Arianna del Campidoglio, che serve di compagna ad un altro suo lavoro, già fatto per il Sig. Filippo Péntini. E' questi un niccolo col fondo corniola, ed il rilievo color d'avorio, rappresentante l'Antinoo coronato in forma di Bacco, della Villa Casali. Una somiglianza perfetta coll' originale, una morbidezza singolare, la maestrìa nei capelli, e nella corona, rendono questo lavoro uno dei più perfetti, e stimabili. Mercè la grandezza delle pietre, e la grossezza del rilievo, ambedue questi Cammei mostrano il singolar valore del Sig. Wetter, essendo incontrastabile, che il lavorare in grande richiede saper maggiore, che lavorare in piccolo.

Il Sig. Angelo Antonio Amastini di Fossombrone, noto già per il bel Cammeo del Triumvirato in una turchina non piccola, ha terminato in questi giorni per il Signor Gio. Gherardo de Rossi due lavori. Un Sergio Galba in onice a più colori, col fondo sardonico, col rilievo di bianco tendente all' avorio, con i capelli, e la corona alquanto scuretti, e un poco di manto rossigno; e una Danzatrice ad imitazione di quella dell' Ercolano incisa in Sardonica. Il primo oltre la somiglianza è stimabile per la dolcezza, con cui è trattata una testa di un vecchio assai scarmo: la seconda per la leggiadria della mossa, e la sveltezza del corpo velato in parte da un panneggiamento leggiero; quali si convengono a una figura, che sembra librarsi nell' aria.

Raccogliendosi queste Memorie per le Belle Arti, secondo che il caso ne presenta le notizie, conforme si pratica in tutte le opere letterarie di tal genere; non è possibile aver riguardo al rango, ed ai titoli di precedenza dei Signori Professori, alla stima de' quali non intendesi derogare collocandoli secondo che le occasioni presentano luogo.

MEMORIE
Per le belle Arti

MAGGIO 1785.

PITTURA.

Sed si opere in magno plures Thema grande requirat
Esse figurarum cumulos, spectabitur una
Machina tota rei, non singula quaeque seorsim.
Du Fresnoy de Arte Graphica.

LA necessità d'introdurre in un' opera assai vasta un gran numero di figure, per ridurre a perfezione le quali ardui, e lunghi studj necessarj si rendono, eccitò l'ingegno fervido dei pittori a tentare una strada meno scabrosa, e ad appigliarsi allo stile facile, il quale non racchiude certamente in sè il sublime dell' Arte, ma non lascia di esser fornito di molte bellezze. Quegli Artisti, cui piace questo sentiero, non pretendono, che lo spettatore vada minutamente esaminando le parti della loro tela; anzi per distoglierlo da ciò gli offrono un tutto insieme grandioso, armonioso, e vivace, che lo appaghi, e che lo sorprenda. Il Sig. Ermenegildo Costantini Romano Acc. di S. Luca dovendo rappresentare in un gran quadro, destinato per una pittura laterale della cappella del Sacramento del Domo di Velletri, il miracolo operato da nostro Signore nella moltiplicazione dei pani, e dei pesci, ed in conseguenza dipingere un'immenso popolo, ha condotto il suo lavoro in questo stile facile, e copioso. In un' ampia valle a piedi di una rupe si veggono le turbe affamate, alle quali vanno dispensando il cibo gli Apostoli, ed uno di loro è vicino a Gesù, che in quel punto ha moltiplicato alcune porzioni di pane,

e di peſce, che l'Apoſtolo tiene nel lembo della veſte, la quale pare, che ceda al peſo iſtantaneamente accreſciuto. Tutte le figure ſono in vivaci atteggiamenti, e diſpoſte con buona ſimetría formano varj gruppi, che ſervono aſſai bene all' iſtoria. Dovendo ſituare il Redentore in mezzo a tante genti affollate, ha poſto il Pittore innanzi ad eſſo un uomo proſtrato, ed una donna ſedente con alcuni fanciulli, e così ſenza veruna affettazione ha laſciata libera, e trionfante la figura principale. Ha giudizioſamente ancora ſchivato d'introdurre ignudi in queſta tela, giacchè lo vietava l'oſſervazione del coſtume, e la decenza del luogo, che deve occupare; nei panneggiamenti ſi è attenuto a capriccioſi partiti di pieghe ſul guſto Bernineſco; il colorito è allegro, e di buon accordo, ed il pennello maneggiato con ſomma franchezza annuncia un Profeſſore avvezzo ad opere vaſte. Tali in fatti ſono la volta della camera del Baldacchino nel Palazzo Borgheſe, la volta della chieſa di Monte Oliveto maggiore nel Seneſe, la Galleria del Sig. Marcheſe Antici in Recanati, e tante altre, che in Roma, e fuori ne ha il Signor Coſtantini rapidamente eſeguite.

Il Sig. Giacomo Durnò Ingleſe occupa un diſtinto luogo fra gli Artiſti oltramontani che dimorano in Roma, eſſendo un lodevole Pittore, che poſſiede molte parti eſſenziali della ſua arte, ma che ſopra ogni altra uſando dello ſpirito filoſofico proprio della ſua nazione, rieſce eccellente nella compoſizione, e nell' eſpreſſione. Queſto giovine Artiſta ha dipinto per Milord Harvey Conte di Briſtol in una tela di mediocre grandezza con figure minori di tre palmi la morte di Virginia, tema grande, e terribile, e che richiede una forza non commune nell'espreſſione. Appio ſiede ſul Tribunale, e Virginio, che ha trafitto in quell'iſtante la figlia, a lui ſi volge furioſo, e moſtrandogli l'acciaro ſanguigno pare, che pronuncj quelle tremende parole: *Te Appi, tuumque caput hoc ſanguine conſecro*; onde al Decemviro ſi legge in volto l'agitazione

zione del dolore, e dello ſdegno. Virginia caduta al colpo è già coperta del pallore della morte, ed invano l'amoroſa nutrice tenta di ſoſtenerla, ed una pietoſa donna corre per ſoccorrerla. Il popolo è tutto commoſſo, e ſi veggono mille affetti eſpreſſi nel volto degli aſtanti. Altri è nel primo momento della ſorpreſa, altri ha già dato luogo alla rifleſſione, e moſtra dolore, e ſpavento, altri finalmente è invaſo già dello ſdegno, e ſpira vendetta. Queſta tela è diſegnata con ſemplicità, è colorita con molta dolcezza, ed armonia, ed ha effetti aſſai belli di chiaroſcuro. Nel dipingere Virginia, che l'A. ha rappreſentata in una figurina aſſai svelta, ha avuto il medeſimo Autore una bella avvertenza, la quale non è commune fra gli Artiſti, quando eſeguiſcono ſoggetti tragici: cioè di dare loro una certa grazia, e moderare così l'eceſſo dell'orrore. Vediamo tutto giorno effigiati ſu i ſacri altari i trionfi della noſtra religione nelle ſtragi dei martiri; ma in queſti vi è ſpeſſo introdotto tanto ſpargimento di ſangue, tante ſtravolte giaciture di moribondi, e di cadaveri, che lo ſpettatore invece di eſſere dolcemente commoſſo a pietà, ne ſente orrore, e ribrezzo. L'ideale, ch'è deſtinato a nobilitare tutte le parti della pittura deve anche in ciò aver luogo, e ſe al pittore, che per la ſua imitazione non ha che un ſol momento dell'azione, non è permeſſo di obbedire rigidamente al precetto di Orazio, che eſclude dalle rappreſentazioni tragiche i punti del maggior orrore: può egli col buon giudizio moderare queſti in maniera, che lo ſpettatore non reſti diſguſtato, ed offeſo.

Il medeſimo Signor Durnò ha dipinto per il Cavaliere Sware una tela non diſſimile dalla ſopraccennata, traendone l'argomento dal libro VI. dell'Iliade. Ettore vicino ad uſcire dalla porta Scea per andare a combattere contro i Greci ſi arreſtò ai lamenti della diletta ſua moglie, volle abbracciar Aſtianatte, e queſti atterrito dalle lucide armi, e dal cimiero del padre raggruppoſſi timido in

seno della nutrice; onde l'Eroe si tolse dalla testa l'elmo cagione dello spavento. Questo è il punto dell' azione scelto dal nostro Artista. Il fanciullo sta timoroso fra le braccia della nutrice, sorride la madre, che appoggia la mano sul braccio dello sposo, e questi si leva l'elmo dalla fronte, mostrando in viso uno di quei momenti di tenerezza paterna, in cui le voci della natura, e del sangue sono eloquenti anche nel cuore d'un guerriero. Il riso d'Andromaca è quello di una donna, che provando un grave dolore, si rasserena per un momento, ed ha questa Principessa una fisonomia nobilissima, la quale trionfa su quella della nutrice, che è vaga, e gentile, ma non è maestosa. Ecco un' altra giusta osservazione, che ha fatto il nostro Artista, e che desidereremmo, che tutti facessero. I pregj, che abbiamo rilevato nell' altro, si trovano anche in questo quadro, che può dirsi composto con Omerica semplicità.

Se abbiamo finora parlato delle pitture istoriche, e nobili del Signor Durnò, non dobbiamo tacere, ch'egli simile ad un fecondo poeta riesce egualmente nei soggetti eroici, e nei comici. Ha trovato perciò nello *Shakespear* un tema graziosissimo per una picciola tela, in cui ha rappresentato il Capitano *Falstaff* nell' atto di far leva di soldati, e di convincere i Giudici del paese, che nell' arrolare gli uomini più deboli, e meschini egli fa la miglior scelta; e ciò perchè i più forti hanno già pagato in mano del Caporale *Bardolph* il prezzo della loro libertà. Il Capitano col suo paggio in piedi a lato siede sopra largo sedile con i due Giudici *Silence*, e *Shallovv*. Il primo tace, il secondo interroga *Falstaff*, e questi gli accenna colla destra, quanto è agile nel fare gli esercizj *Wart*, ch' è una ridicola, e cenciosa figura, alla destra del quale è un meschino vecchio chiamato *Feeble*, ed alla sinistra un uomo sparuto, che ha nome *Shadovv*. Il Caporale *Bardolph*, che è appresso a questi tre svelti soldati colla mano destra riceve i denari, che gli dà un giovinot-

vinotto robusto per liberare sè stesso, ed un suo compagno, che volto di schiena già parte. Questa scena è rappresentata in un salone di architettura gotica, e benchè il fondo di questo quadro sia molto chiaro, non ostante le figure rilevano assai bene, sono felicemente disposte nel piano, e la prospettiva aerea è giustamente osservata. Molto adattate ai caratteri sono le fisonomie ch' egli ha scelto, e pare che lo stesso genio comico abbia diretto la penna dello *Shakespear*, e il pennello del nostro autore (1). Nelle stesse caricature, ch' egli ha adoperato, vi si riconosce una certa grazia, e nobiltà, che è quella, che manca quasi sempre ai Fiamminghi, i quali nel genere della Pittura comica si vantano con ragione di avere avuto Artisti molto rari. Nel vedere però, che il Signor Durnò ha ricevuto dalla natura il dono di comporre sì nobilmente, ci sia lecito desiderare, ch' egli prosegua a dipingere opere eroiche, e se vuole trarre argomenti dallo *Shakespear* lasci *Falstaff*, e si volga ad *Hamleto*.

Il Sig. Marchese Luigi Manzi di Lucca avendo destinato di adornare una gran sala con pitture esprimenti i fatti d'Apollo, ha scelto a quest'opera il Sig. Stefano Tofanelli Lucchese giovine, a cui la natura ha dato grande ingegno; ma

(1) Lo *Shakespear* ha adattato la gran parte dei nomi proprj al carattere de' personaggi. Uno dei Giudici, che sempre tace, si chiama *Silence* (*Silenzio*); l'altro che si lascia convincere dalle insulse ragioni di *Falstaff*, ha nome *Shallovv* (*uomo di poco fondo*). Il Capitano *Falstaff* è noto ch' è uno di quei caratteri talora goffi, talora scaltri, egli adduce per ragione di arrolare *Wart* (*Porro* dai porri, che ha sul viso) la prontezza con cui maneggia le armi; riconosce in *Feeble* (*Debolezza*) un soldato bravissimo per fuggire nelle ritirate, e finalmente in *Shadovv* (*Ombra*) trova il requisito dell'eccessiva magrezza, per cui i nemici più facilmente potranno mirare i colpi al taglio di un coltello, che alla persona di costui. Il Caporale *Bardolph* è un ubbriacone, ed il suo volto è talmente bragiato, ed acceso dal vino, che *Falstaff* dice, che nelle notti oscure si serve del naso di costui per candela nella lanterna. Non pretendiamo che queste lepidezze tanto bene accolte sul Tamigi abbiano presso noi ugual sorte, ma ci era necessario l'accennarle, acciò chi mirerà questo quadro possa rilevare la giustezza dell' espressione.

ma che sa anche coltivarlo con assidue applicazioni, e fatiche sulle difficoltà dell' Arte. Ha egli compito un vasto quadro, che dovrà occupare la volta della sala, ed in esso ha rappresentato Apollo, che in un giorno di Primavera parte dalla sua reggia, e si accinge a ricondurre la luce nel mondo: tema quanto grandioso, altrettanto dall'A. eseguito con invenzione poetica, e nobile. Dal lato manco sorge la Reggia del Sole *sublimibus alta columnis*; su i gradini di essa siedono, l'Estate, l'Autunno, e l'Inverno; la sola Primavera con festoni, e ghirlande di fiori in mano, condotta dal tempo sta in atto di seguire il cocchio di Febo già preparato alla partenza. Le Ore adattano le redini agl' impazienti destrieri, e Febo raccogliendo colla destra il suo manto appoggia la mano sinistra sul carro, mostrandosi pronto ad ascenderlo. Tre Amorini volano per l'aria, uno porta la cetra del Nume, gli altri due scherzano coll' arco, e colle trecce per indicare, che la Primavera è la stagione degli Amori. L'Aurora frattanto precede il carro, e si volge indietro quasi dai moti d'Apollo debba dipendere la sua partenza. La Dea va spargendo i fiori, che le somministra un alato genio, Zefiro, e Fosforo le sono vicini, quello lievemente soffiando, questi smorzando la pallida face. Il Diadema di luce, da cui è coronato Apollo, illumina tutto il quadro, e gli effetti di questo unico lume sono esattamente osservati, e producono vaghi contrasti d'ombre, singolarmente nelle figure dell' Inverno, e dell'Aurora. Questa tela è condotta con buon disegno, con vago colorito, e con maniera grandiosa; e fa tosto conoscere, che l'Autore opera con saggio metodo, e con riflessione, giacchè nell' Apollo si vede, ch' egli ha preso per guida quello di Belvedere, e in altre figure si ravvisano i studj fatti sull' antico, e sulla bella natura. I poeti che ci descrivono l'Aurora tanto ridente, e vezzosa, forse rimprovereranno il Signor Tofanelli di non averla rappresentata nel primo fiore della gioventù, e di averle dato una fisonomia troppo seria, e poco gentile. Noi crediamo, che

che lo ſtile Guercineſco, ch' egli forſe ha voluto imitare in tal figura, ſarà ſtato cagione di queſta leggera mancanza. Queſto è il primo lavoro grande che abbia eſeguito il Signor Tofanelli, e queſto è così felice, che ci fa ſperare che in appreſſo farà ſommi progreſſi, de' quali ſaremo debitori al Signor Marcheſe Manzi, che conoſcendo il merito di queſto giovine, gli ha aperto una ſtrada a far ſpiccare il proprio ingegno allogandogli un' opera tanto conſiderabile.

Deſideriamo, che anche il Sig. Gio. Battiſta Ortolani Damon Romano abbia occaſione d'impiegarſi in opere grandi: poichè queſto giovine Artiſta ci ſembra, che dia fondate ſperanze di una felice riuſcita. Abbiamo veduto un ſuo quadro di mediocre grandezza, in cui con figure alte quaſi tre palmi ha dipinto con molto ſpirito il ratto di Proſerpina. Ha rappreſentato Plutone, quando, eſſendogli attraverſato il cammino dalla Ninfa Ciane, egli temè, che alle grida di colei accorreſſero i Fauni, e le Driadi, onde ordinò alla terra, che gli apriſſe nuove ſtrade al ſuo regno. Il ſuolo è già ſpalancato in un' acceſa fumante voragine, i cavalli già ſi profondano in eſſa, e Plutone in piedi ſul carro tiene nella deſtra lo ſcettro di ferro in atto di comando, e colla ſiniſtra ſtringe, e ſolleva Proſerpina, la quale tenta di liberarſi da lui, tende le braccia al Cielo, grida, e rivolge indietro la teſta domandando ſoccorſo. Un Amorino ha preſo le redini dei cavalli, ed un altro ſpinge il carro verſo la voragine. La Ninfa Ciane ſgrida, e pare che voglia arreſtare il Nume, che non l'aſcolta. In lontananza veggonſi gli ameni prati della Sicilia, e qualche compagna della rapita Dea, che va raccogliendo i fiori. Il quadro è diſegnato con molta eſattezza, è colorito con buona pratica, e la figura di Plutone è grandioſa, come è gentile quella di Proſerpina. La compoſizione è molto ragionevole, dubitiamo ſolo, che avrebbe potuto uſare qualche economia in un grandioſo ſvolazzo di panno, con cui ha avuto in mira di legare la compoſizione, e che il puttino, ch'è

ch' è dietro a spingere il carro, potrebbe essere dipinto con maggior dolcezza: Leggeri nei accanto a molte bellezze, che ha questa tela, le quali assicurano al Sig. Ortolani la stima, ed i plausi degl' intendenti.

SCULTURA.

Anche in un picciolo lavoro possono conservarsi le bellezze della scultura, e si può ritrovare la perfezione; perciò gli antichi, che nelle arti del disegno furono giudici di squisito gusto, stimarono molto le picciole statue; come vediamo dall' energica descrizione, che fa Stazio nel lib. IV. delle Selve, dell' Ercole di Lisippo, che non era più alto di un piede. Non ci asterremo noi dunque per la sola cagione della picciolezza di parlare di una statua di marmo del Sig. Alessandro Trippel di Schaffhouse nei Svizzeri, la quale ha due palmi circa di altezza, e rappresenta il ritratto sedente dell' Eminentiss. Cardinale Gio. Francesco Albani. In un simile lavoro facile è il comprendere, che non ha luogo l'Autore di far comparire il suo sapere nel sublime del disegno; giacchè trattasi di una figura interamente vestita, ed in un abito ancora, di cui non possono alterarsi le forme. Non ostante, la testa e le mani di questa figura sono disegnate con somma eleganza, e tutto il panneggiamento ha le pieghe disposte con grazia, ed intendimento. Benchè la diligenza d'esecuzione non riguardi, che il meccanismo della scultura, pure è una delle parti, in cui sono stati eccellenti gli antichi, e deve assai valutarsi in quei Professori, che ad essa congiungono l'intelligenza del disegno. In questa statuina quanto di più sottile, e delicato si può modellare colla creta, e colla cera, è stato eseguito col marmo. Se un giorno dovremo annunciare altre opere del Signor Trippel, potremo fare maggior elogio del suo merito, mentre se dovrà egli trattare soggetti, ne' quali possa cercare il sublime dell' Arte, siamo certi, che corrisponderà a quel buon saggio, che diede di sua bravura nell' Apollo, di cui parlò l'anno scorso chi prima di noi raccoglieva queste notizie.

MEMORIE
Per le belle Arti

MAGGIO 1785.

ARCHITETTURA.

SEPOLCRO DI DANTE.

Totum muneris hoc tui est,
Quod monstror digito prætereuntium,
Etruscæ *fidicen liræ.*

Horat. Od. III. lib. IV.

I Popoli culti, e illuminati ebbero sempre il savio costume di onorare le ceneri degli uomini illustri, con monumenti insigni, che testificando la pubblica stima, mostrassero ai cittadini esempj virtuosi da imitare, ed agli stranieri le glorie della Nazione. Qual sentimento di alto rispetto, e di tenera venerazione non averà mai destato, mirare il fiore di un potente, coltissimo regno, per impulso di libera volontà, in aria ossequiosa, e dolente collocare le ossa del Neutono vicino a quelle dei Re Brittanni? Questo stesso venerando spettacolo fu già dato in Ravenna nell'anno 1321. dai Signori da Polenta nella morte del loro illustre ospite Dante Alighieri, al quale decretarono gli onori delle più splendide esequie, e di un magnifico Mausoleo, ove dovea collocarsi l'urna di marmo, in cui recato sopra le spalle dai più nobili, e potenti Cittadini, fu deposto il suo corpo. Non avendo permesso le vicende dei tempi, che si effettuasse il pensiero dei Signori di Ravenna; nell' anno 1483. Bernardo Bembo, che governava questa Città per la Signoria di Venezia, col disegno di Pietro Lombardo Scultore, ed Architetto, a proprie spese eresse un monumento di marmo al più sublime dei poeti

Italiani, e vi collocò l'urna ſuddetta. Ma queſto monumento per la ſordidezza, e lo ſquallore era forſe vicino a ſoffrire il deſtino di quel di Archimede, ſe l'Eminentiſſimo Signor Cardinal Luigi Valenti Gonzaga, non ſi dava il bel penſiero di conſervare all'Italia una delle ſue più inſigni memorie, tanto cara alle Muſe; ordinando al Nobil Uomo Signor Cammillo Morigia, Patrizio Ravennate, ed Architetto, di chiuderlo a ſpeſe ſue entro di una elegante ſtanza ſepolcrale. Queſta ſi può conſiderare compoſta da quattro archi collocati in quadrato, che ſoſtengono una vaga cupoletta, cinta al di fuori, come le antiche, di un attico, e di ſcalini. In uno di queſti archi, alquanto più profondo ſta il monumento fatto dal Bembo; e gli altri tre ſono chiuſi da un muro ſino alle lunette, per le quali paſſa la luce, avendo quello di facciata ſotto la lunetta una bella porta. Forſe potrebbe ſembrare, che queſta camera aveſſe dovuto conſervare un'eſatta figura quadrata anche al di fuori; ma il Signor Morigia ha fatto avvanzare alquanto l'arco della facciata, per coronarlo di un fronteſpizio, che creſca decoro all'opera, come ſe foſſe un'Antitempio; e così ancora meſſe il Vignola un fronteſpizio al ſuo grazioſo tempietto di Sant'Andrea a Ponte Molle, per darli maeſtà. Siccome la fabbrica non ammetteva ordini di Architettura di modulo conſiderabile, egli gli ha laſciati affatto; onde ella appariſce più grandioſa, perchè diviſa in meno parti; e nell'eſterno riceve un carattere più grave da un ruſtico gentile, e regolare, che la compone ſino a tutto l'attico, e da una cornice architravata con gran modiglioni del genere Dorico. L'interno è più ricco, come ſi conviene, poſando la cupola ſopra un attico gentile ornato di feſtoni intrecciati con candelabri, ed avendo le cornici alcuni membri intagliati. Le proporzioni generali, e le particolari di queſto edifizio, come i profili delle cornici, tra i quali il ſolo della cornice interiore ſopra gli archi ſembra ſcoſtarſi dal guſto purgato degli altri, annunziano nel Signor Morigia un Ar-

Architetto dotto, elegante, e sensato, come ognuno può vedere dalle stampe di quest' opera, che sono pubbliche col titolo: *Dantis Alighierj sepulchrum a Card. Aloysio Valenti Gonzaga, Prov. Æmil. Leg. a fundamentis restitutum, cur. Camillo Morigia Archit. aeneis tabulis expressum. An. 1783. Flor.*

SCUOLE PUBBLICHE DI RAVENNA.

E' noto pur dalle stampe un altro monumento della beneficenza dell' Emo Sig. Card. Valenti verso Ravenna, del suo amore per le belle Lettere, e dell'abilità dello stesso Sig. Morigia, nelle scuole pubbliche erette dai fondamenti, col disegno di questo, dallo stesso Sig. Cardinale Legato. Questa fabbrica, che comparisce in mediocre estensione molto nobile e grandiosa, è composta di due soli piani, dei quali l'inferiore è costituito da cinque archi ben proporzionati, di un rustico gentile, i quali chiusi alquanto più indentro da un muro liscio, contengono la porta, e le finestre, e sono coronati da un dado di gran carattere. Il secondo è distinto in altri cinque compartimenti corrispondenti agli archi sottoposti, e formati da certe fasce, o pilastri di poco aggetto, e senza capitello, che si uniscono a squadra con un'altra fascia orizontale, che tutti li lega, e che sostiene un cornicione grandioso ornato di modiglioni nel fregio. In mezzo a questi cinque compartimenti sono altrettante eleganti finestre, che posano sopra i loro parapetti, le cornici dei quali sono legate insieme da fasce, che ricorrono tra l'uno, e l'altro compartimento. Meglio sarebbe stata la porta in arco senza essere interrotta da un architrave, che sarà stato necessario a sostenere un'arme, che si vede nella lunetta. Quelle fasce, che annunziano esternamente l'ossatura della fabbrica, e le sue divisioni orizontali, e perpendicolari, e la giusta distanza delle finestre tra loro, contentano lo spirito per la parte della solidità, e della ragione delle cose. La proporzione generale, l'eleganza degli ornamenti con una grata alterna-

nativa di rustico, e di liscio danno tutto il compimento della grazia, e della bellezza a questo edifizio. Ma non meno del sapere fa onore al Signor Morigia una modestia, rara compagna dei talenti, di cui ecco un esempio, che seguitato da chi non possiede, com' egli, tutte le parti di valente Architetto, recherebbe un gran vantaggio alle arti, e crescerebbe il decoro delle Città.

Fu data a questo illustre soggetto la commissione onorevole di fare il disegno della nuova facciata del Duomo di Urbino, siccome egli fece con quella dottrina, e gusto, che può rilevarsi dalle fabbriche sopra mentovate, e dal sapersi, che l'Accademia del disegno di Parma ha prescelto in un concorso, fatto per la facciata di Sant'Agostino di Piacenza, un disegno del Sig. Morigia. Ma essendosi accorto, che le dimensioni di quel sito coincidevano presso a poco con quelle della superba facciata di S. Giorgio Maggiore di Venezia, che è una delle più belle opere dell' immortal Palladio, rinunziò spontaneamente ad ogni onore, che gli sarebbe venuto da un monumento della sua perizia nelle Belle Arti, e si adoprò, affinchè invece della sua si effettuasse quella del Palladio, e così volle nobilitare Urbino con uno dei più insigni pezzi della moderna Architettura. Or chi non vedrebbe con piacere una Città ornata delle più belle fabbriche di Roma, di Venezia, di Firenze, di Parigi, di Londra piuttosto, che mirare tanti delirj dell'arte, che l'amor di novità, e la presunzione degli artisti assai inferiori al merito del Sig. Morigia ha sparso in ogni tempo in tanti luoghi? Gli antichi erano più savj di noi, poichè non temevano di replicare con poche mutazioni gli stessi partiti; e sino nella decadenza delle arti certe massime costanti, e generali furono le ultime a perire. Nè un campo tanto angusto si aprirebbe al talento di un Architetto nel trasportare in un dato sito le invenzioni già approvate di un altro, poichè converrebbe sempre adattarvele con sagacità, migliorarle con saggio criterio, ed abbellirle con gusto squisito.

TEM-

TEMPIO DI CORI.

Esiste in Cori, antichissima Città dei Volsci, un nobile avvanzo di antico portico di Dorica maniera, illustrato già dal P. Volpi nel Tomo quarto del suo Antico Lazio Profano, e dal celebre Piranesi nelle sue Antichità di Cora. Il Sig. Gio. Antonio Antolini Architetto ne ha dato al pubblico un più accurato disegno in istampa accompagnato da un ragionamento; e quest' opera ha per tititolo *l'Ordine Dorico, ossia il Tempio d'Ercole nella Città di Cori*. Lasciando le ricerche erudite del Nume, a cui fu dedicato, e della sua epoca, per l'Architettura dovremo notare, che il Sig. Antolini ha reso alle belle Arti un favore, perchè essendo rari gli esempj antichi dell' Ordine Dorico, e molti di questi di proporzioni assai corte, come quelli della Grecia, e della Sicilia, egli ne ha fatto più noto uno singolarissimo, perchè è più svelto di tutti i Dorici conosciuti, essendo di otto diametri compresa la base, ed avendo un gentil Cornicione, che è la sesta parte della Colonna. Niun monumento di Roma, neppure degli ordini più delicati, e svelti si trova, che lo abbia così gentile, a riserva del Tempio della Sibilla in Tivoli, che ha il Cornicione poco meno della sesta parte della Colonna, stando a questa secondo il Desgodetz, come cinque a ventotto.

La distribuzione delle colonne, e le principali dimensioni di questo portico, e la proporzione delle sue parti più grandi producono un bell' effetto, qualunque ne sieno le ragioni, che il Sig. Antolini ne assegni, tratte da un bello geometrico, dalle sensazioni piacevoli, che destano le proporzioni, che si vedono; le quali cose non esaminiamo, perchè sempre daranno luogo alle solite questioni metafisiche. Nè ci troviamo convinti della bellezza della facciata di questo portico per la ragione, che egli ne arreca, di potersi questa ridurre ad un

per-

perfetto quadrato, riducendo ad un rettangolo l'area triangolare del Frontespizio; perchè ognuno si accorge, che noi giudichiamo degli oggetti come sono, e non ridotti con un' operazione geometrica ad una figura di grato aspetto, cui l'area di ogni più ingrata, e irregolar figura si può sempre ridurre. A noi basterà di avvertire, che l'aspetto di quest' ordine è bello, per fornire agli Architetti anche nel Dorico un esempio simile al Corintio di Tivoli, onde venendo l'occasione possano dentro certi limiti lasciare con sicurezza le solite proporzioni comunemente usate. Vitruvio (1) nelle proporzioni della sua Basilica di Fano aveva già insegnato, che le colonne, che reggono una trabeazione più semplice, e più leggiera, come quella, che egli descrive, acquistano maestà, e sodezza.

Osserva con ragione il Sig. Antolini, che la porta di questo Tempio ha ornamenti minuti, e poco convenienti alla sodezza dell' ordine Dorico; che i Triglifi, e le Metope sono mal compartite a distanze ineguali, e che la base è composta di un membro di singolar figura, che somiglia una gola, che si cangia in un bastone; esempio, che non crediamo sarà troppo imitato. Noi vi aggiungeremo, che ci sembra il profilo della Cornice di quest' ordine di un gusto poco delicato, essendovi replicato un cavetto con un listello per tre volte in cinque membri, che la compongono. Nei monumenti più belli si trova sempre nei membri delle Cornici una varietà singolare, che è uno dei fonti del piacere, specialmente nelle cose destinate a ornare. Vi è però un' altra bella avvertenza da notare nelle scanalature delle colonne, che non arrivando sino in cima lasciano una piccola porzione del fusto di queste soda, onde il capitello apparisce in tal guisa più svelto.

IN-

(1) Lib. V. Cap. I.

Incisione in Rame.

IL Sig. Luigi Cunego, figlio del Sig. Domenico, uno dei più valenti incisori de'nostri tempi, ha rese pubbliche col suo bulino due celebri opere del Guercino. La prima è il superbo quadro di questo autore nella Galleria Colonna, rappresentante la Madre del Redentore estinto, in atto del più intenso dolore, avanti il Corpo del Figlio, che resta posato sopra certi macigni, vicino al sepolcro. L'espressione di questo quadro è delle più mirabili, non solo per la mossa della Vergine piena di maestà, che stende decorosamente le braccia verso il suo figlio, ma per la serietà del colore, ed il contrasto delle ombre, che lasciano trionfare il corpo di Gesù sopra una bianca sindone, e crescono il lutto, che ispira questa dolente scena. La seconda è un quadro dello stesso Barbieri nella Chiesa di S. Petriniano di Fano, rappresentante lo sposalizio di Maria. Ambedue queste stampe, condotte con bella maniera, e franchezza conservano il carattere dei loro originali, esprimendo a maraviglia le fisonomie, le ombre, i riflessi, l'accordo, ed il tuono robusto del Guercino, e fanno conoscere, che il giovine Sig. Cunego a gran passi si avvanza ad ottenere un rango distinto nell'Arte.

Incisione in Gemme.

A Questo illustre ramo delle belle arti ha dato pure il Guercino in questi giorni materia di nuove produzioni per mano del Sig. Cavalier Giovanni Pichler.

La celebre Galleria Doria conserva un quadro del Barbieri rappresentante S. Agnese inginocchiata sopra del rogo, cogli occhi volti al Cielo, e le mani aperte in

atto

atto di preghiera. In onice di grandezza annulare colla solita sua maestria il nostro autore ha scolpito in Cammeo la detta figura coll' agnello ai piedi, per l' Eminentissimo Sig. Cardinale D. Antonio Doria Pamfili. La figura è bianca, il fondo scuro, e il rogo di coloro di legno. La bellezza dell' originale, ed il valore dello Scultore, che lo ha copiato, fanno l'elogio di questo lavoro.

Tra i professori d'intaglio in gemme de' nostri giorni gode meritamente la stima degl' intendenti, e dilettanti delle belle Arti il Sig. Alessandro Cades Romano, noto per molti intagli lavorati con maestria, e sapere, tanto fatti di sua invenzione, che tolti dall' antico, come ancora per molti ritratti, tra i quali deve ricordarsi quello del Ser. Elettor Palatino Regnante, quello di Dante, e del Tasso per lo stesso Sovrano, tutti tre in Cammeo in Agata Onice di fondo scuro con il rilievo bianco. Ha di fresco compito in Cammeo per anello in Onice di fondo Calcedonio, e rilievo bianco per un nobil personaggio Svezzese la testa di Alessandro, copiata dall' antico del Campidoglio. La perfetta somiglianza coll' originale, la dolcezza, e l'intelligenza del lavoro delle carni, la maestria de' capelli rendono quest' intaglio di sommo merito. Siccome non è di minor pregio un' altra incisione in sardonica da lui ultimamente fatta per Milord Percy, uno dei Signori Inglesi più intendenti, ed amanti dei bei monumenti dell' arte; e questa rappresenta l'elegante figura di Adone in piedi molto ben intesa, e lavorata, e copiata da una delle pitture antiche, trovate pochi anni sono negli scavi di Villa Negroni, già note per le stampe disegnate dal Cavalier Mengs, e incise dai Signori Campanella, e Vitali.

MEMORIE

Per le belle Arti

GIUGNO 1785.

PITTURA.

Videtur et expressisse dignitates heroum, et usurpasse symmetriam.
Plin. lib. 35. cap. 11.

IL Sig. Domenico Corvi Viterbese Accademico di S. Luca, noto per tante opere felicemente eseguite dal suo pennello, si distingue per la molta intelligenza, e pratica, che ha dell' Arte, ed in particolare per la grande accuratezza del disegno. Ha egli dipinto in una tela con figure di palmi 4. circa, un nobil soggetto tolto dal lib. 24. dell' Iliade: cioè quando Priamo fa esporre alla vista de' Trojani il corpo di Ettore ricuperato dalle mani d'Achille. Nell' esecuzione di quest' opera si è allontanato però in parte l'Autore dalla descrizione del Greco poeta ad oggetto di trattare con maggior copia il suo argomento. Nel mezzo d'un atrio della Reggia di Troja, chiuso da funebri panni, che vietano in esso l'ingresso alla luce del giorno, giace il corpo di Ettore sopra un letto adorno di spoglie militari, ed Andromaca desolata solleva la testa dello sposo, e si china, quasi voglia baciarla. Cassandra lagrimando si volge in atto di rimprovero ad Elena, la quale guarda il cadavere dolente, e confusa. Astianatte piange nel pianto comune, e la nutrice lo stringe al seno, mentre vergognosi i fratelli di Ettore, guardano da dietro al letto il cadavere. Priamo mostra un'afflizione immensa, ma non piange, quasi che glielo

vieti l'eccesso del dolore medesimo. Dal lato manco vi sono varj guerrieri Trojani, affannati anch' essi, ma in atto minaccioso, e spirante vendetta, e dal destro lato viene Ecuba da' suoi appartamenti seguita da varie donne. Maestosa è la composizione, magnifico il sito, e bene architettato, ed il Pittore ha con giudiziosa riflessione posto in iscorcio il cadavere, senza tagliare per così dire la composizione, facendogli attraversare la tela. Tra molte nobili, ed espressive figure, quella di Elena è veramente assai bella. Il quadro riceve la luce da due candelabri, che ardono ai due opposti lati del letto, e l'economia de' lumi è ben conservata. Alcuni rimproverano al Sig. Corvi una soverchia tenerezza di colorito; ma questo professore ha abbracciato un tale stile, credendolo necessario perchè le sue tele non diventino un giorno nere, ed oscure, come pur troppo è accaduto a tante opere di sublimi maestri. Noi non decideremo s'egli in ciò abbia ragione, possiamo bensì asserire, che non è un vano riguardo nel Sig. Corvi quello, che egli ha per l'età futura, perchè le sue opere saranno sicuramente stimate, ed apprezzate da' nostri posteri.

Orazio disse, che le pitture, che non temono le critiche, amano la luce, e questo detto può applicarsi ad un quadro assai grande dipinto dal Sig. Giuseppe Mazzoli di Valdugia in Val di Sesia, destinato per la chiesa di Grignasco nel Novarese, ed esposto presentemente nel Panteon. Questo rappresenta Maria che sale al Cielo seguita, e sostenuta da un coro di Angeli, e gli Apostoli in varie attitudini attorno al sepolcro di lei. Questo quadro è disegnato generalmente con precisione, ha buon effetto di chiaroscuro, è colorito con molta vaghezza, ed ha poi un mirabile accordo, ed armonia. Si conosce in questo giovine Pittore il gusto della scuola del Mengs in una certa lucidezza di tinte, che fu propria di quel Maestro. Assai grandiose, e nobili sono le teste degli Apo-

sto-

stoli, alle quali ha dato adequate espressioni di sorpresa, per il prodigio, e di venerazione verso Maria. La composizione è assai ragionevole, benchè il soggetto in sè stesso non lasci di essere sterile, e difficile. La testa della Vergine ha una gentile fisonomia; ma però l'avremmo desiderata più maestosa, e più esprimente quella gioja, che avrà provata la gran Madre di Dio nel riunirsi al suo figlio. Nel gruppo degli Angeli, ve n'è uno, che sparge rose, che è graziosissimo: anche negli altri, vi sono delle bellezze, ma crediamo, che l'Autore avrebbe potuto variare un poco più le tinte locali delle carnagioni, giacchè essendo queste simili fra loro producono una certa monotonia, che rende forse alquanto fredda la parte superiore del quadro. Quanto noi siamo sinceri nel notare ciò che in questa tela non ha finito di piacerci, altrettanto lo siamo nell'asserire, che bramiamo di cuore per onore delle belle Arti, che spesso siano esposte al publico opere, che abbiano i meriti veri, e grandi, de' quali va adorna questa del valoroso Signor Mazzoli.

Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' greci, e de' romani pittori del Sig. Abate D. Vincenzo Requeno. In Venezia 1784. *appresso Giovanni Gatti in* 8.

Giovevole agli Artisti, e gradita agli Amatori della pittura sarà l'opera che annunciamo, in cui il Signor D. Vincenzo Requeno desideroso di vedere ristabilita presso i moderni l'antica arte di dipingere colle cere, e all'encausto, dopo aver rigettato i fallaci, ed inutili metodi, che da molti su questa arte erano stati prescritti, ne sostituisce ad essi de' nuovi; veri, perchè appoggiati alla testimonianza degli scrittori, utili, perchè accompagnati dall' esperienza. E' diviso questo libro in due saggi, il primo de' quali nel dare una ristretta istoria dei più distinti Artisti dell' antichità è destinato a provare l'eccel-

lenza dell' antica pittura; il ſecondo poi è diretto a ſviluppare quale foſſe il meccaniſmo dell' Arte nelle cere, e negli encauſti, e moſtrare quanto queſto genere di pittura ſuperi ogni altro nella bellezza del colorito, nella ſtabilità, e durata del lavoro, e nella facilità dell' eſecuzione. Penſa il noſtro Autore, che i progreſſi di un' Arte dipendano molto dalla facilità, con cui poſſa in eſſa conſeguirſi la perfezione; e però non va lontano dal credere, che la facilità di operare, che ebbero gli antichi per mezzo della cera, e dell' encauſto contribuiſſe moltiſſimo a renderli sì eccellenti, e che ſe i noſtri pittori ſi appiglieranno a queſto metodo, potremo anche noi luſingarci di avere qualcuna di quelle prezioſe tavole, capaci col loro merito di liberare una Città dalle fiamme, e dalle ruine, che le minacci un Sovrano ſdegnato. Moſtraſi poco contento di quanto finora ſi è iſtoricamente ſcritto ſulla pittura antica, rileva i difetti dei varj Autori, ſceglie per ſua ſcorta Plinio, e limitandoſi ſolo a diſporre con miglior metodo le notizie da eſſo laſciateci, ſi eſprime modeſtamente riguardo alle ſue fatiche, invita i dotti ad illuminarlo ſe ha errato, e gli Artiſti a confermare le ſue eſperienze coi loro pennelli, e così chiude l'erudita prefazione, che precede queſti due Saggi.

Nell' incominciare del primo concede agli Egizj l'invenzione della Pittura, e credendola nata dai geroglifici, che altro non furono, che caratteri, la riconoſce preſſo quei popoli per figlia della neceſſità, non del piacere. Quando però i Greci dagli Egizj l'appreſero, ne formarono un oggetto di piacere, e la conduſſero alla perfezione; perchè ſecondo il noſtro Autore i principj del piacere ſono più attivi di quelli di pura neceſſità. Fu ben rozza l'arte Egizia, giacchè altro non inſegnò ai Greci, che il mero eſterno contorno lineare, a cui Ardice, e Cleofanto aggiunſero le indicazioni delle parti interne, ma sì debolmente, che fu d'uopo ſcrivere ſotto le imagini, qual per-

ſo-

ſona ſi foſſe in eſſe voluta rappreſentare ; e ancorchè Cleofanto aveſſe gittato i primi ſemi del colorito adoperando la terra roſſa dei vaſi , pure fu ſolo Eumaro Ateniese quegli, che ſeppe il primo far diſtinguere nelle ſue opere le figure muliebri dalle virili . Rapidamente però s'avanzò l'arte, e preſto Cimone incominciò a dare attitudini più vive alle ſue figure, e conobbe l'artificio dello ſcorcio . La pittura nell' Olimpiade 16. non ebbe più le ſole opere monocromate, ma s'incominciarono ad adoperare quei quattro colori, de' quali ſi fece uſo fino all' Olimpiade 104. ſecondo il noſtro Autore, il quale in ciò ſi allontana da Plinio, che aſſeriſce, che anche Apelle adoperò ſoli quattro colori, e fondato ſull' autorità di Cicerone ſoſtiene che queſto luminare dell'arte conoſceſſe l'uſo di tutti i colori. Sia comunque, la pittura coi quattro ſoli colori nominatici da Plinio *Melino*, *Attico*, *Synopide pontica*, *atramento* giunſe alla perfezione; coſa, che a prima viſta pare incredibile, perchè la mancanza del turchino ſembra che doveſſe impedirla, tanto più che porta ſeco quella del violaceo, e del verde: ma ſciogliesi il nodo quando lo ſteſſo Plinio ci narra, che Polignoto, e Micone componevano l'*atramentum* di fecce di vino, e ne traevano un colore ſimile all' indaco, onde aveano anch' eſſi il turchino. La pittura, che ſi andava perfezionando, divenne oggetto importante agli occhi del Governo Greco, che incominciò a favorirla, dichiarandola la prima fra le arti liberali, e vietando, che in eſſa ſi meſcolaſſero i ſervi. Nell' Olimpiade 83. mentre fioriva il Pittore Panemo, pensò il Governo, che ſe ne iſtituiſſero publiche accademie. Così il Signor Abate Requeno interpreta l'eſpreſſione *certamen picturae* ſeguendo il parere del Conte di Caylus, e di altri; ma però v'è chi crede, che queſta eſpreſſione altro non ſignifichi, che un mero concorſo di pittura, da cui non può inferirſi, che vi foſſero perciò ſcuole, ed accademie publiche protette dalla pub-

publica autorità. Furono frequenti ſimili concorſi nella Grecia: l'occaſione de' giuochi Olimpici, e Apollinari li reſe più celebri, ed acceſe perciò più vivamente l'emulazione.

Nell' 8. capitolo paſſa l'Autore a parlare ſeparatamente dei più celebri Pittori, ed all' avvenenza della pittrice Timarete attribuiſce l'ingentilimento dell' Arte per l'addietro più ſevera, a cui Polignoto coetaneo di queſta illuſtre donzella diede nuova vaghezza, inventando più vaghi panneggiamenti, e più grazioſe acconciature di capelli nelle figure muliebri. Queſto Polignoto ricevette publici onori dagli Ateniesi, ed a' ſuoi tempi ſi diſtinſero nell' arte Ceſeſidoro, Androcide, e quell'Agatarco (di cui Plinio non fa menzione), che riduſſe alla perfezione l'arte di dipingere le ſcene, e coll' ajuto dei filoſofi Democrito, ed Atenagora fiſsò le difficili leggi della proſpettiva ſcenica. Apollodoro nell' olimpiade 94. giunſe ad eſprimere perfettamente la bellezza, e fu maeſtro di quel Zeuſi tanto celebre per le ſue opere, e per la conteſa avuta col rivale Parraſio. Si ferma l'Autore qualche tempo a parlare della ſcuola di Parraſio; ed in queſta occaſione eſpone un ſuo ſentimento appoggiato all'autorità di Plinio: cioè che gli antichi apprendeſſero il diſegno, delineando i ſoli contorni ſenza i chiaroſcuri, e perciò crede, che gli antichi foſſero perfetti tanto in queſta parte, perchè privi del lenocinio del chiaroſcuro, il quale diſtrae l'occhio dalla rigida inveſtigazione dell'eſattezza delle parti, aveano biſogno di indicare queſte con ogni preciſione, e ſi accoſtumavano così ad una ſcrupoloſa accuratezza d'imitazione. Deſidera egli, che i noſtri giovani ſtudenti facciano lo ſteſſo, ed anche noi lo deſideriamo con lui. Fiorivano con Parraſio Timante, Andocide, Panfilo, ed il ſuo maeſtro Eupompo, il quale tentò un nuovo ſtile in pittura, come anche nell' olimpiade 103. tentonne un altro Pauſia, e ne giunſe alla perfezione, onde

de se fu da molti imitato, non fu uguagliato da alcuno. Vissero nell' età di Pausia Nicanore, Arcesilao, Lisippo, e quell' Eufranore, che fu a un tempo stesso valente Artista, e dotto scrittore delle cose pittoriche, e non lontani da questa epoca furono Cidia, ed Antidoto. Discepolo d' Eufranore fu quel Nicia, *de quo dicebat Praxiteles interrogatus, quae maxime opera sua probaret in marmoribus: quibus Nicias manum admovisset: tantum circumlitioni ejus tribuebat*. Il Signor Requeno giudica col Dati, che questa *circumlitio* fosse l'inceratura, che dava Nicia alle statue di Prassitele. Il Winkelmann crede altrimenti, e vuole che fosse il ritocco, che dasse Nicia ai modelli di creta, noi però dubitiamo, che questo dotto scrittore possa avere il torto; e il vedere espresso, che Nicia avea poste le mani nei marmi, ci fa parere vana l'interpretazione del ritocco dei modelli, tanto più, che gli ultimi ritocchi dei modelli dipendono dal meccanismo del maneggiare la creta, cosa, che deve essere ignota a un Pittore. Ci sorprende, che il Signor Requeno citi al proposito d'inceratura di statue il *fragili simulacra nitentia cera* di Giovenale, giacchè il poeta pare, che in quel luogo parli di statue composte interamente di cera, e non incerate.

Eccoci all'epoca più gloriosa dell' Arte, cioè all'età di Apelle. S'era innanzi a lui già introdotto il costume nella Grecia di fare apprendere a tutti i giovani ingenui il disegno, prova evidente della stima, che faceasi dell'Arte. Il N. A. crede, che fosse non un costume, ma una positiva legge dettata dalla politica dei Greci per mantenersi il primato della Pittura, ma se egli non può addurne altre prove, che le parole di Plinio *effectum est &c.*, temiamo, che queste sole non bastino a provare l'emanazione d'una legge. Giudiziosamente sono esposte nel Capo XVI. le glorie, e le virtù di Apelle, e nel seguente capo viene esaltato il merito, ed il valore di Protogene, ed esposto il celebre avvenimento delle linee tirate col pennello da que-

questi due rari uomini. Aristide, Asclepiodoro, Nicomaco, Nicofane furono pittori anch'essi eccellenti, e non lontani dal merito, e dall'età di Apelle, nella quale furono comuni gli uomini famosi nell'Arte.

Dopo questi sì rinomati Artisti, le Arti non acquistarono di più, anzi incominciarono un poco a decadere. Il Signor Abate Requeno non contento di addurre di ciò la cagione nella costante osservazione, che ogni cosa giunta alla perfezione incomincia poi a tornare indietro, va investigando le ragioni di tale decadenza, nell'essere state dopo quel tempo divise per così dire dagli Artisti le provincie dell'arte, e non aver più veruno avuta in mira la perfezione universale, onde altri dipinse solo piccoli quadri, altri vastissime prospettive, altri baccanali, altri soggetti comici, e ciò è dall' Autore provato cogli esempj di Calicle, di Serapione, di Calade, e d'Antifilo. Parlando di quest' ultimo, al proposito, che Plinio dice, *Pinxit Hippolitum tauro emisso expavescentem*, non sappiamo perchè egli creda questo Ippolito un uomo volgare, e non il Figlio di Teseo, di cui è nota la misera morte, per essere stato posto in fuga il suo carro dai tori marini, che Egeo fece uscire a bella posta dall' onde. Difende con buone ragioni il nostro Autore l'antica pittura dal disprezzo, che di essa vorrian fare in paragone della moderna coloro, che ne giudicano da quelli avanzi, che troviamo nelle ruine delle antiche pareti, le quali non furono dipinte nè dagli artefici migliori, nè nell'età più florida dell'Arte. Con un breve Capitolo sopra i Romani Pittori, che furono pochi, e piccoli accanto ai Greci, chiude il Signor Abate Requeno questo primo saggio pieno di savie riflessioni, e d'erudizione.

Sarà continuato.

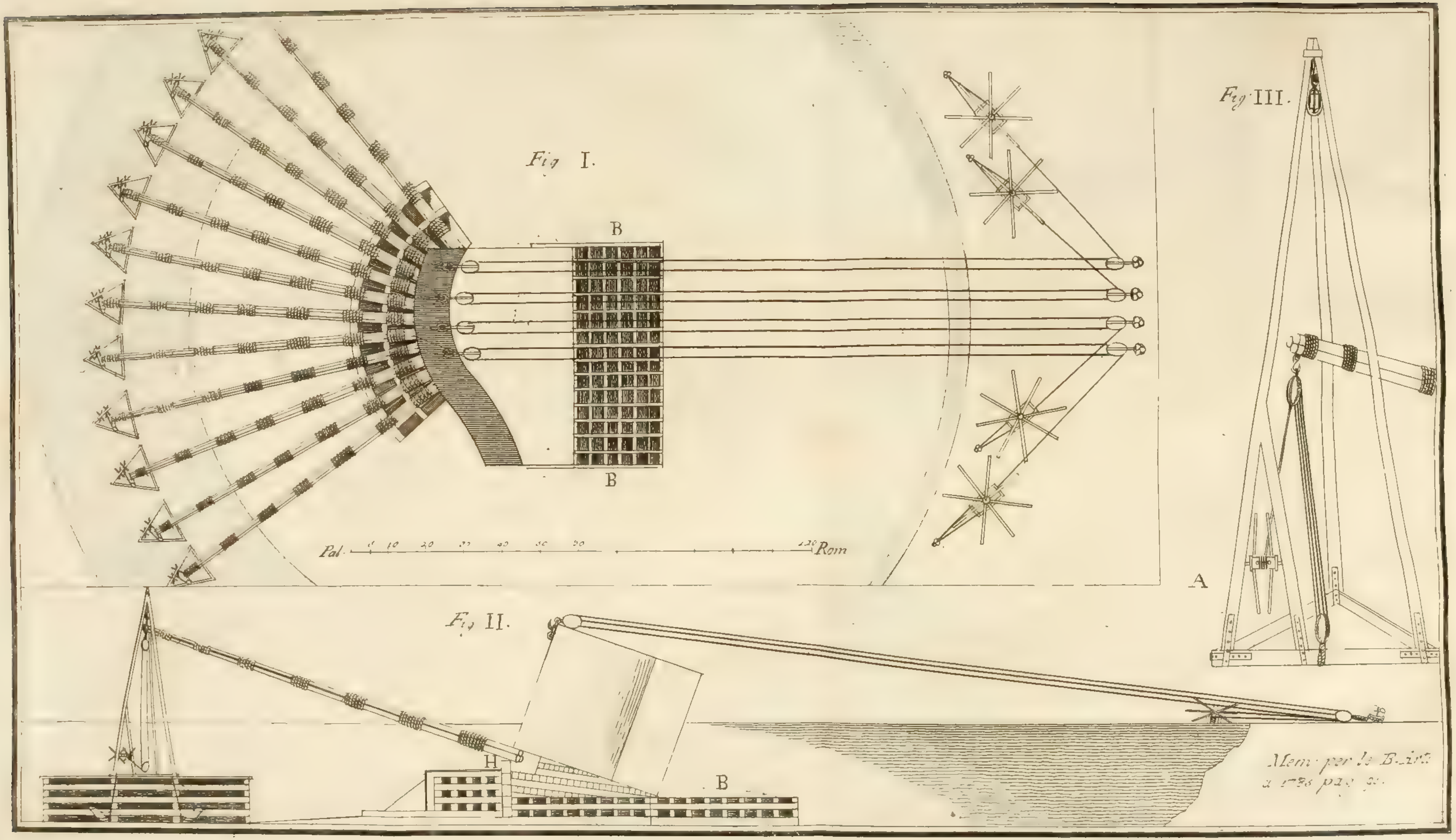
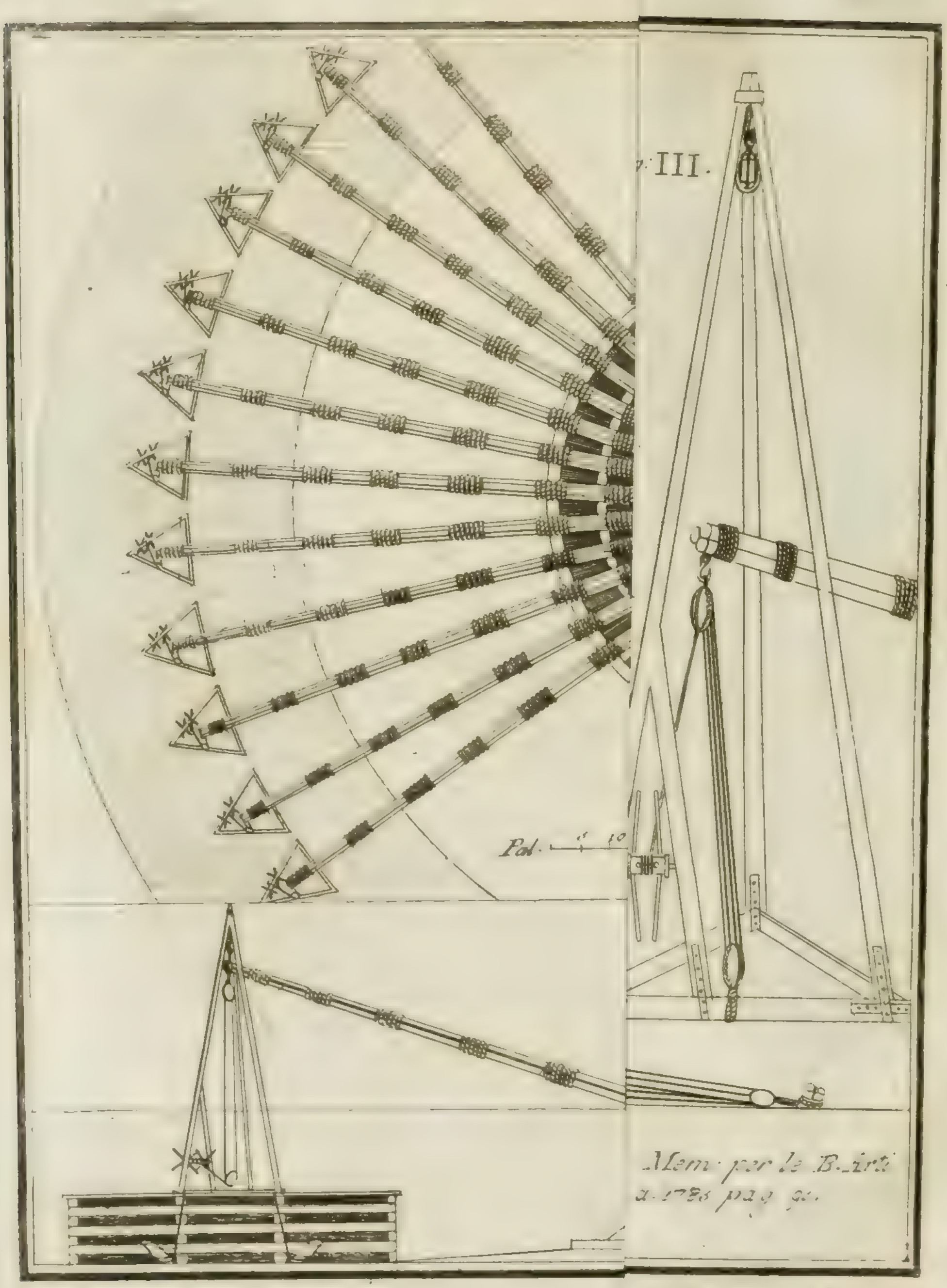


Fig I.
B
B
Pal.
Rom
Fig III.
A
Fig II.
H
B
Mem. per le B. Arti



p. III.
Pal.
Mem. per le B. Arti
a. 1786 pag.

MEMORIE

Per le belle Arti

GIUGNO 1785.

Architettura.

TRASPORTO DELLA GRAN BASE PER LA STATUA DI PIETRO IL GRANDE A PIETROBURGO.

Multa, & grata a Mathematicis rebus hominibus invenerunt.
Vitruv. Lib. 9. C. 3.

LA propria ſicurezza, e quindi il faſto, e la magnificenza delle nazioni ſuggerirono di buon' ora agli uomini di provvedere alla ſtabilità, e lunga durata delle fabbriche coll' uſo di quelle pietre enormi, che deſtano la maraviglia dei viaggiatori nelle rovine antiche, ſparſe in tante parti del mondo. L'eſperienza continua nel maneggiarle, averà fatto conoſcere le leggi del moto, e dell' equilibrio dei corpi; ſinchè a poco a poco arrivarono gli antichi nelle Meccaniche a quel ſublime grado di perfezione, di cui, oltre i maeſtoſi avanzi di tante colonne, ed obeliſchi, ci fanno teſtimonianza le ſtorie, e gli autori, che ci laſciarono qualche memoria delle portentoſe opere loro di mare, e di terra; civili, e militari. La comune diſavventura delle arti, e delle ſcienze nei ſecoli barbari ci ha privato delle deſcrizioni particolari di tante belle macchine ridotte dall' eſperienza, e ſagacità dei matematici antichi, e particolarmente di Archimede, alla maggior ſemplicità, ed energia: e giova credere,

che di queſta parte sì utile delle Mattematiche, ſe ne conſervaſſe ſolo qualche tradizione in quei pochi Architetti, che fecero opere di qualche conſiderazione in quei tempi infelici; e forſe la coſtruzione delle navi, ed il mantenimento dei porti, che recano ſeco una quantità di operazioni meccaniche, avranno non poco contribuito a mantenerla in vita.

In fatti ſappiamo dall'epitaffio di Buſchetto, Greco Architetto della magnifica Cattedrale di Piſa, coſtrutta nell'anno 1063. in forma di croce a cinque navate nel corpo principale, e a tre nelle braccia minori della croce, e tutte ſoſtenute da colonne di marmo di mole conſiderabile; che egli ſi era ſervito in tale occaſione d'ingegnoſi ordigni, per mezzo dei quali poche gentili donzelle moſſero quei peſi, che appena avrebbero tratto mille bovi, o ſoſtenuto una nave (1). Ignoti però queſti ci ſono; ſiccome le macchine, che un ſecolo appreſſo adoperò in Venezia un ignoto Architetto nella erezione delle due gran colonne della piazza di S. Marco, traſportate dalla Grecia, dicendoci ſolo le iſtorie, che egli bagnò continuamente le funi (2). Due ſecoli dopo, cioè nell'an. 1455. Maeſtro Ariſtotele Fioravanti Architetto rinnovò in Bologna l'eſperienza di quel Detriano, che ai tempi di Adriano traſportò in Roma da un luogo all'altro il tempio di Bona (3), conducendo per lo ſpazio di 48. piedi la torre della Chieſa della Magione in un altro ſito con tutto il fondamento; e quindi poco dopo in Cento raddrizzò la torre di S. Biagio, che pendeva piedi 5. e mezzo; ma nulla dell'artifizio di Ariſtotele in queſte due belle operazioni ci è noto, e ſol della prima ſi può congetturare dai ricordi di quei tempi, che la faceſſe coi curri (4). Giorgio Vaſari ci narra di aver veduto molti di-

(1) Martini Theatrum Baſilicae Piſanae.
(2) Sabellius Hiſt. Ven. Dec. I. Lib. VII.
(3) Aelius Spart. in Adrian.
(4) Tiraboſchi Storia della Lett. Ital.

disegni di macchine ingegnosissime, inventate dal fervido talento di Lionardo da Vinci, colle quali per via di leve, viti, ed argani mostrava potersi forar monti, vuotar porti, e alzar gran pesi, e sino il tempio di S. Giovanni di Firenze tutto intiero, per sottoporvi una scalinata. Dalla eccellenza, e cognizione di Lionardo nelle opere, che ci ha lasciate si può congetturare l'importanza della perdita di così belle invenzioni. In una parola il primo, che dopo il risorgimento delle Arti, e delle Scienze ci abbia lasciato un'opera utile, ed istruttiva in questa difficile, e riguardevole parte dell' Architettura, è stato il Cavalier Domenico Fontana, dando alle stampe il metodo da lui tenuto nel trasporto, ed erezione dell' Obelisco Vaticano, con cui dopo tanti secoli, per ordine di Sisto, rinnovò in Roma le glorie dell' antica sua grandezza.

Il genio felice della Toscana, che come con Dante, il Petrarca, il Brunellesco, l' Alberti, Lionardo, e Michelangelo aveva nei secoli antecedenti estratto dall' oblio le lettere, e le arti, conducendole al più alto punto di gloria, volle, che poco dopo il Galileo desse come una nuova vita alle dottrine di Archimede, ed alle scienze, che da queste dipendono. Quindi non fa maraviglia, se congiungendosi a questa felice circostanza l'altra di erigersi per ogni luogo nel secolo decimosettimo grandiosi monumenti delle arti, si fecero tante belle operazioni meccaniche, che non giova or riferire. Sull'esempio dell'Accademia del Cimento, eccitatosi di là da'monti con più felicità, che in Italia il desiderio di perfezionare coll' esperienza ogni sorta di Fisiche cognizioni, si presero a fare dai Filosofi, e dai Mattematici tutte l'esperienze più importanti della Meccanica, e della Statica; ed allora fu, che si calcolò la forza, e l'energía delle macchine, l'attrito, che ne diminuisce l'azione, la spinta delle volte, la resistenza del ferro, e del legno, e sino la tensione delle funi; onde ai nostri giorni, tolti

i casi improvvisi, nè sottoposti alla prudenza umana, si hanno tante matematiche cognizioni, da non doversi attribuire, che a negligenza, ed ignoranza l'esito infelice, o i metodi complicati, e dispendiosi delle operazioni architettoniche, dipendenti dalle Meccaniche, i quali stancano, per le gravi moltiplicate spese, la pazienza di chi le ordina, e recano tanto discredito agli Architetti, che con poco loro decoro l'eseguiscono.

Merita pertanto per ogni titolo una particolar menzione in queste Memorie il Conte Marino Garburi di Cefalonia, che fece in Moscovia una delle più stupende operazioni meccaniche, che siansi tentate dopo il risorgimento delle Arti nel trasporto di un peso di quattro milioni di libbre di Roma; di un peso, cioè, quadruplo, secondo il calcolo del Fontana, dell' Obelisco Vaticano, che appena arriva ad un milione. La semplicità sorprendente del meccanismo da lui usato in tale occasione, l'avvedutezza, ed il talento singolare mostrato nelle circostanze di tutta quest' opera, potendo recare grandissimi lumi a tutti quegli Architetti, che volessero tentare simili imprese, ci ha determinato a render più nota in Italia la relazione di questa gloriosa impresa, che fu pubblicata in Parigi nell' anno 1777., col titolo *Monument Elevè a la Gloire de Pierre le Grand*, *&c.*; e che ci sembra un modello di perfezione meccanica; avendo però ridotte le misure Francesi a quelle di Roma.

Pensò Mr. Falconet, Scultore Francese, nel concepire l'idea del monumento, che a Pietro il Grande voleva erigere Caterina II., che il genio straordinario di questo nuovo Riformatore del Russo Imperio non andasse in altra guisa espresso, che rappresentandolo a Cavallo giunto alla cima di un erto scoglio, con un serpente schiacciato ai piedi, per simboleggiare le difficoltà da lui superate nel fondar quasi un nuovo imperio. Si volle pertanto cercare un sasso a tale effetto, che fosse tutto di

un

un pezzo; ed il più proſſimo a Pietroburgo, che non ha montagne vicine, ſi ritrovò immerſo in una palude diſtante dalla città miglia 15. d'Italia, e quattro, e mezzo dal Fiume Neva, per cui poteva traſportarſi a Pietroburgo. Queſto era un pezzo grandiſſimo di granito bigio di durezza incredibile, che ridotto ſecondo il modello dello Scultore ad un ſaſſo lungo palmi Romani di Architetto 53. on. 9., largo palmi 30. on. 6., alto palmi 32., peſava quanto ſopra ſi è detto.

La prima operazione fu quella di eſtrarlo dal fondo paludoſo, ove era immerſo all'altezza di poco meno di palmi 22., e di collocarlo in un terreno ſtabile, che non ſoccombeſſe al ſuo peſo, nel cominciare le operazioni. I ghiacci profondi della Moſcovia, aſſodando la palude, diedero campo nel Dicembre di ſgombrare tutto il terreno fangoſo ſino alla baſe del ſaſſo, e di fare attorno di lui una foſſa circolare profonda quanto baſtava, e larga per ogni verſo circa palmi 120., laſciando però dalla parte, per cui doveva eſtrarſi, una inſenſibile, e comoda ſalita, per cui ſi poteſſe condurre al piano orizontale della campagna. Quindi ſi palificò gagliardamente il terreno nei ſiti, dove le forze dovevano operare, e dalla parte, in cui voleva roveſciarſi ſopra un letto compoſto di quattro ſtrati di travi poſti in croce uno ſopra dell' altro, come ſi vede alla Fig. I. e II. in B. Queſto roveſciamento fu fatto per via di 12. leve del primo genere, le quali erano compoſte ciaſcuna di tre antenne, groſſe nel piede non meno di 2. palmi, e lunghe palmi 94. in circa, legate tutte per un verſo ſtrettamente con corde in guiſa, che formavano una leva, che andava diminuendo da piedi alla cima, e di cui la parte più groſſa ſi ſottometteva al ſaſſo. Ma come maneggiare leve di peſo, e di lunghezza sì enorme? Fu fatta per ogni leva una capra, o ſia piramide compoſta di tre legni di abete ſquadrati non più groſſi di oncie 7., che erano legati inſieme in punta con un cerchio di

fer-

ferro, e nella base erano uniti con traverse grosse on. 10. Oltre ai tre legni verticali della piramide, ve n'era un quarto, pur verticale, ma più corto, che serviva a sostenere un argano orizzontale, o sia burbera, in cui era fissata la corda, come si vede alla Fig. III. in A. Una taglia a due girelle, che era fissa in cima della leva, un'altra simile, che era nel vertice, ed una terza che era in mezzo ad una traversa della base della piramide, girando la burbera davano vicendevolmente il comodo di alzare, o abbassare la leva secondo l'opportunità, come dalla figura si rileva. Tre uomini servivano a governare una di queste piramidi, e a muoverle secondo il bisogno delle operazioni. E' inutile l'avvertire, che ogni piramide doveva essere colla maggior solidità fissata in terra. Si calcolava, che mettendo il punto di appoggio quanto più si poteva lontano dalla forza motrice, ogni leva poteva alzare circa 260. mila libbre.

Dalla parte opposta alle leve furono fissati quattro argani; e furono impiombati nel sasso altrettanti anelli di ferro grossi on. 2., e ancor più, ai quali furono attaccate le taglie a tre girelle, per le quali passando i canapi grossi on. 3. andavano alle corrispondenti taglie piantate vicino agli argani, ognuno dei quali era girato con otto stanghe da 32. uomini.

Disposte pertanto le dodici leve, e i quattro argani come si vede nella pianta generale di questa operazione alla Fig. I., si cominciò al segno di un tamburo a farle operare colla maggiore uniformità, e nel modo che si osserva alla Fig. II. Ciascuna operazione alzava questo enorme peso almeno un palmo, e quando i punti d'appoggio H erano esattamente fissi, e non cedevano niente, ancora un palmo, e mezzo. Allora si fermavano tutti gli argani, e gli stessi operaj mettevano sotto il sasso travi e zeppe forzate per sostenerlo intanto, che conveniva disporre nuovamente le leve, e alzare il punto d'appoggio

gio per replicare la stessa operazione. Quando il sasso fu inalzato al punto di essere quasi in equilibrio, furono fissati, diametralmente opposti ai quattro sopra detti, altri sei argani, per sostenerlo nell' atto, che doveva rovesciarsi. Oltre di che fu appoggiato ancora dalla parte, per cui doveva calare, da viti fortissime, per evitare il pericolo di una caduta precipitosa, che frangesse le travi, su cui doveva cadere, e l'esponesse a rompersi. Per maggior sicurezza fu messo sopra il letto di travi, che doveva riceverlo, un suolo di fieno, e musco, alto nove palmi in circa, che cinque o sei giorni appresso fu ridotto a un corpo durissimo alto circa mezzo palmo impenetrabile alla più violenta palla di moschetto. Così a poco a poco fu rovesciata in un letto stabile questa smisurata pietra in poco più di tre mesi, da che furono cominciate le operazioni. Nè certamente sembrerà lungo questo tempo a chi riflette, che le giornate d'inverno a Pietroburgo non sono più di quattro in cinque ore; che convenne fare una fossa profonda palmi 30., e larga palmi 240. in circa; palificare; costruire le macchine; e sopratutto ridurre un durissimo marmo alla forma prescritta dallo Scultore, togliendone grandissimi pezzi inutili, ed eguagliando la base, su cui doveva posare.

Dopo questa prima operazione dovevasi collocare questo peso immenso sopra uno strascino già preparato. Rimanendo per tanto sopra il descritto letto di travi, fu facile il sottometterci dodici viti di ferro, grosse mezzo palmo, che girandosi sorgevano dalle loro madreviti di rame, incastrate solidamente in un ceppo di legno duro, cerchiato di ferro. Per mezzo di queste fu facile sollevarlo dal letto a poco a poco, quanto bisognava per sottometterci lo strascino; sopra di cui, abbassando le viti, fu riposato. Geremia Persoons aveva già nel secolo passato, per mezzo delle viti, sollevato il gran Campanile della Chiesa maggiore di S. Lorenzo di

di Rotterdam, che erasi inclinato per difetto dei fondamenti, che poterono in tal guisa esser rifatti, e sopra dei quali fu poi sano, e intiero riposato. Cornelio Meyer, cui era nota questa operazione, progettò nella par. 3. *Dell'Arte di restituire a Roma la tralasciata navigazione del Tevere*, di alzare colle viti al pari della strada la Colonna Trajana assicurata prima sopra un letto di fortissimi travi. La prova fatta dal Conte Garburi di questo potentissimo strumento in un peso così grande, mostra la facilità, e la possibilità di questo progetto.

Sarà continuato.

Incisione in Rame.

TRA i disegni del Cavalier Mengs furono trovate 52. teste, dallo stesso disegnate dalla celebre Scuola d'Atene di Raffaello in grandezza naturale. Il Signor Domenico Cunego le ha intagliate da valent' uomo, come egli è, in 40. fogli, per uso dei pittori, cioè con i semplici contorni, e poche ombre. I nomi dei tre professori, che hanno parte in quest' opera, ne fanno da sè stessi l'elogio, e ne annunziano il merito.

La magnifica edizione in foglio di 50. delle più belle Statue Antiche di Roma, e di Firenze, intrapresa dal Signor Cavalier Francesco Piranesi, si avanza felicemente, essendo di fresco comparse alla luce le due superbe Statue di Marc' Aurelio a Cavallo, e del Giovine, che si toglie la spina dal piede, ambedue esistenti nel Campidoglio.

MEMORIE

Per le belle Arti

LUGLIO 1785.

SCULTURA.

SEPOLCRO DI ANTONIO RAFFAEL MENGS

Ditegli nel paſſar luogo felice ,
E di verſi , e di lacrime , e di fiori
Onorate l'altiſſimo PITTORE

NOn meno grande , che meritata gloria aveva ottenuto dopo la ſua morte Antonio Raffael Mengs dall' eſſere ſtato fatto erigere il ſuo buſto nel Panteon vicino a quelli degli uomini più rari nell' Arte ; ma intanto rimaneva privo di ogni onore , e di ogni memoria quel luogo , ove ripoſa il di lui cadavere . L'amicizia però, e la ſtima , che dimoſtrò ſempre a queſto eccellente Pittore l'Eminentiſſimo Cardinal Riminaldi non ha permeſſo , che reſtaſſero dimenticate le onorate ſue ceneri , e con eſempio di generoſità non comune ha fatto erigere ſopra di eſſe una elegante memoria ſepolcrale nella Chieſa di S. Michele preſſo la Baſilica Vaticana . E' ſituata nel muro una iſcrizione ben grande adornata all' intorno di varj marmi miſchj , e ſull' aggetto della cornice , ch' è ſopra l'iſcrizione medeſima poſa un' ovato di marmo bianco, in cui è ſcolpito in baſſorilievo ad uſo di Cameo il buſto del Mengs in grandezza naturale . Ai lati di queſto ſi veggono due puttini egualmente di marmo , uno effigiato per la Filoſofia, l'altro per la Pittura. Il primo

sta appoggiato all' ovato, ed ha ai piedi varj volumi; il secondo siede, e stringendo nella destra i pennelli piange, e nell' accostare la mano agli occhi per asciugare le lagrime si lascia cadere la tavolozza. Queste sculture sono lodevole fatica del Signor Vincenzo Pacetti Romano Accademico di S. Luca, e già noto per la statua di S. Margherita, che scolpì per la Chiesa di detta Santa in Cortona, e per le molte opere da lui maestrevolmente condotte nella Villa Borghese, ed altrove. Non poche cose degne di lode sono in questo deposito. Il ritratto è eseguito con esatta simiglianza, ed ha avuto lo Scultore una savissima avvertenza nell' espressione dei due putti: giacchè avendo rappresentato la Filosofia, e la Pittura, ha effigiato questa piangente, ma la prima ridente, ed ilare, come quella ch' è persuasa della felicità eterna, che nel morire ha acquistato il suo Eroe. Questi due putti sono anche disegnati, e scolpiti con buonissima pratica, e danno un saggio non equivoco del valore del Signor Pacetti a cui auguriamo opere più magnifiche, e grandi nelle quali possa pienamente dimostrarlo.

P i t t u r a (1)

GLi amatori della Pittura, che si ricordano con quanta felicità ha dipinto Carlo le Brun le imprese di Alessandro il Macedone, devono confessare, che questo può chiamarsi l'Eroe favorito de' pennelli francesi. Un nuo-

(1) Da un nostro associato ci è stato scritto il presente biglietto.

Sig.

Mentre volevo pregarvi di portarvi meco dal Sig. Antonio Concioli per vedere due suoi quadri ad olio, che ha di fresco dipinti per S. E. il Sig. Principe di Belmonte Ventimiglia, ho trovato con mio dispiacere, che erano di già stati spediti al loro destino in Palermo. Uno di essi rappresentava Cassandra strascinata fuori del tempio da Ajace. l'altro Enea, che fugge da Troja col genitore sulle spalle, e col figlio allato. Erano ambedue questi soggetti trattati con nobiltà, ben composti, e coloriti con bravura, e con ispirito. Desidererei, che faceste menzione di tali quadri nei vostri fogli assicuran-

nuovo soggetto tratto dalla di lui istoria abbiamo ora veduto rappresentato in una vastissima tela dal Signor Lagreneé Pittore Francese, e direttore della Reale Accademia di Francia in Roma. Questo è, quando Alessandro avvertito della morte della moglie di Dario corre alla tenda di Sisigambi per consolare la desolata reale famiglia. Sotto un ricco padiglione, le di cui tende restano innanzi sollevate, si vede un letto col cadavere della Regina di fresco morta, sul quale piange una figlia, appresso alla quale v' è una turba di eunuchi di damigelle, e di servi tutti spiranti compassione, e dolore, ed uno fra loro venuto più avanti appoggia in atto di disperazione la fronte alla sponda del letto e nasconde fra le mani il volto. Dal lato opposto, ch' è il manco dello spettatore, siedono a terra piangenti Sisigambi con un piccolo figlio di Dario in seno, e la vezzosa Statira, che in atto di gravissimo affanno abbandona il mento sulla destra, che lo sostiene. Entrato intanto Alessandro nella tenda, gentilmente si china verso Sisigambi, e Statira, in atto di favellare loro dolcemente: Efestione gli è vicino, ed un Etiope solleva le cortine del letto, acciò Alessandro vegga il cadavere. Si vedono da lungi nella Campagna alcuni servi affannati nel trattenere i cavalli di Efestione, e di Alessandro. Questa tela è composta con molte buone avvertenze; ben situato è il cadavere, ben divisi sono i gruppi, e l'espressione del dolore è conservata in ogni figura. Vi sarà forse alcuno cui non piacerà vedere un rozzo servo ignudo, che si appoggia al letto della sua Sovrana; ma potrà difendersi il Pitto-

dovi, che farete con ciò cosa gratissima a chi si dice;

Vostro Divotiss. Servitore N. N.

Dopo la legge, che ci siamo prescritti di non dare il nostro giudizio (qualunque siasi) sopra opera alcuna, se prima non sia stata da noi stessi veduta, ed esaminata, non abbiamo trovato altro mezzo di compiacere il nostro associato, fuorchè il trascrivere il suo biglietto medesimo; e ci riserberemo a parlare del merito del Sig. Concioli, quando qualche sua nuova, ed elegante fatica, ce ne appresterà l'occasione.

re, perchè nella confusione di un funesto avvenimento può rendersi probabile tale accidente, e poi questo peccato contro il costume (quando egli lo sia) è compensato dall'aver potuto così l'Autore mostrare il suo valore nel dipingere gl' ignudi. Si conosce in ogni parte di quest' opera, che il Signor Lagreneé ha continuamente consultato la natura cercando di nobilitarla; v' è un buon affetto di chiaroscuro, ma sopratutto è mirabile la bravura, e la maestria del pennello, la quale dimostra il professore franco, e sicuro nel colorito, ed avvezzo a superare le difficoltà di questa parte difficilissima della Pittura.

Saggi sul ristabilimento dell' antica Arte de Greci &c. &c. del Signor Abate Requeno Art. II.

SE il Signor Abate Requeno ha dovuto nel primo saggio osservare quanto dagli antichi autori ci è stato lasciato scritto sulla pittura, per formare un giudizioso quadro istorico della medesima; molto maggiore fatica, ed applicazione avrà egli impiegato, per comporre il secondo saggio, in cui esaminando il metodo pratico di dipingere degli antichi si è proposto per principio del suo ragionare, che *non debbe agli antichi artefici attribuirsi pratica alcuna, che non venga provata con antichi testimonj, o che non venga dagli antichi testimonj ragionevolmente dedotta*. Prima però d'inoltrarsi nel difficile esame dell' antica pittura, si trattiene non poco, a rilevare i difetti della pittura ad olio, ed innamorato del suo diletto encausto, non trova in questo altro genere di colorire, che bruttezze, e disordini. Il maggior demerito però, che può rilevarsi nella pittura ad olio è la sua breve durata per i cangiamenti, e gli annerimenti, a cui essa va soggetta. Noi per altro, che abbiamo più volte vedute ottimamente conservate le tele di Luca d'Olanda, di Alberto Durero, e (trattine tre, o quattro) di tutti i pitto-

tori della vaga ſcuola fiamminga, non vorremmo, che ſi menaſſe tanto rumore contro queſto bel modo di dipingere, e ſaremmo più contenti, che gli amari rimproveri ſi rivolgeſſero alla ſcuola italiana, la quale è tanto negligente nel colorito, ed invece di biaſimare un metodo per l'abuſo, che da alcuni faſſene, ci ſembra, che meglio ſarebbe il combattere contro l'abuſo medeſimo. Ma non ci allontaniamo dal noſtro principale oggetto, e ritorniamo ai metodi dell' antica pittura per vedere quali foſſero. Il noſtro autore nega, che gli antichi dipingeſſero a freſco, concede, che ai tempi di Auguſto in Roma ſi dipingeſſe a tempera, ma con maniera aſſai dalla noſtra diverſa, e quaſi indiviſibile da una ſuſſeguente inceratura, ed encauſto, e finalmente conclude, che tutta l'Arte dei Greci ne' buoni tempi ſi riſtringeſſe a dipingere all'encauſto, cioè per mezzo del fuoco, e dell' abbruciamento. I metodi dell' encauſto ſono i tre ſeguenti da Plinio eſpreſſamente notati *Cera*, *in ebore caſtro, ideſt vericulo*, ſono i due più antichi; il terzo poi *reſolutis igni ceris penicillo utendi*, nacque in ſeguito dello ſtile introdotto di dipingere le navi. Eſamina il noſtro Autore quanto a ſpiegare queſti tre metodi hanno, e colla penna, e colle eſperienze tentato il Palomino, l'Arduino, il Montjoſieu, il Conte di Caylus, il Bachilier, il Cochin, e poco, o nulla trovando in tutti queſti, che gli ſodisfaccia ſtabiliſce il ſeguente ſiſtema. Che gli antichi dipingeſſero in tre maniere all' encauſto, e che in tre maniere diverſe ſi eſeguiſſe l'encauſto, o abbruciamento medeſimo. Il primo era comporre delle paſte di cera colorata miſta con gomma, e con dei ſtilletti, o ſpatoline calde diſtendere, impaſtare, ed applicare il colore ſulla tavola, od altro ſu cui ſi dipingeſſe. Il ſecondo, che ſi eſeguiva ſull'avorio, conſiſteva, nel tingere l'avorio, indi ſu di eſſo diſegnare i contorni, in ſeguito raſchiare, colla ſpatolina per ritrovare i chiari, indi collo ſtiletto ben infocato graffiare l'avorio, e formare abbruciando-

dolo le ombre della pittura. Il terzo poi *resolutis igni ceris penicillo utendi* altro non abbracciava, che il formare al fuoco una pasta di cera, e gomma, e con questa macinare ad acqua i colori, i quali poi si adoperavano col pennello, e terminato il lavoro si spandeva sopra di esso la cera liquefatta, e poi si abbruciava il dipinto, cioè si riscaldava molto, e questa cera così uguagliata, e riscaldata formava una specie di vernice al dipinto medesimo. La cera poi adoperata dagli antichi in queste operazioni era cera punica, cioè imbianchita per mezzo dell' acqua marina, come Plinio ce la descrive.

Questo è quanto stabilisce il Sig. Requeno, il quale ci perdonerà, se in cosa tanto importante per le belle Arti esponiamo qualche nostra difficoltà su quanto esso asserisce. Il negare, che gli antichi dipingessero a fresco ci pare alquanto strano, e non combinabile, con quello, che dice Vitruvio del dipingere *udo tectorio* sull' intonaco umido, e di più che tale pittura è abbracciata dalla calce, e che non svanisce lavandosi. Non è questo dipingere a fresco? Concederemo, che ciò si eseguisse con qualche diversità di metodo, ma ciò non toglie, che il genere non sia lo stesso. Che il silenzio di Plinio sopra altre maniere di dipingere oltre l'encausto sia argomento bastante per asserire, che altre non ve ne fossero, noi non lo concederemo sì facilmente. Chi non conosce le inesattezze, le omissioni, e le contradizioni di Plinio? Si osservi nel solo capo XI. del lib. 35. Egli dice, che il dipingere a pennello non fu inventato, che quando si incominciarono a dipingere le navi, e prima avea detto, che questa maniera di dipingere nacque circa al tempo di Prassitele, o poco prima. Or chi non sa, che le navi erano dipinte fino nei tempi d'Omero? Dunque, o l'invenzione non potè dipendere dalla pittura delle navi, o l'invenzione fu assai più antica di quello, ch' egli dice. Lo stesso capitolo dove Plinio parla dell' origine degli encausti lascia molto luogo a dubitare, che tutti i generi d' Encausto sia-

ſiano ſtati ritrovati nell' epoca circa di Praſſitele. Come dunque avean dipinto gli anteceſſori di coſtui?

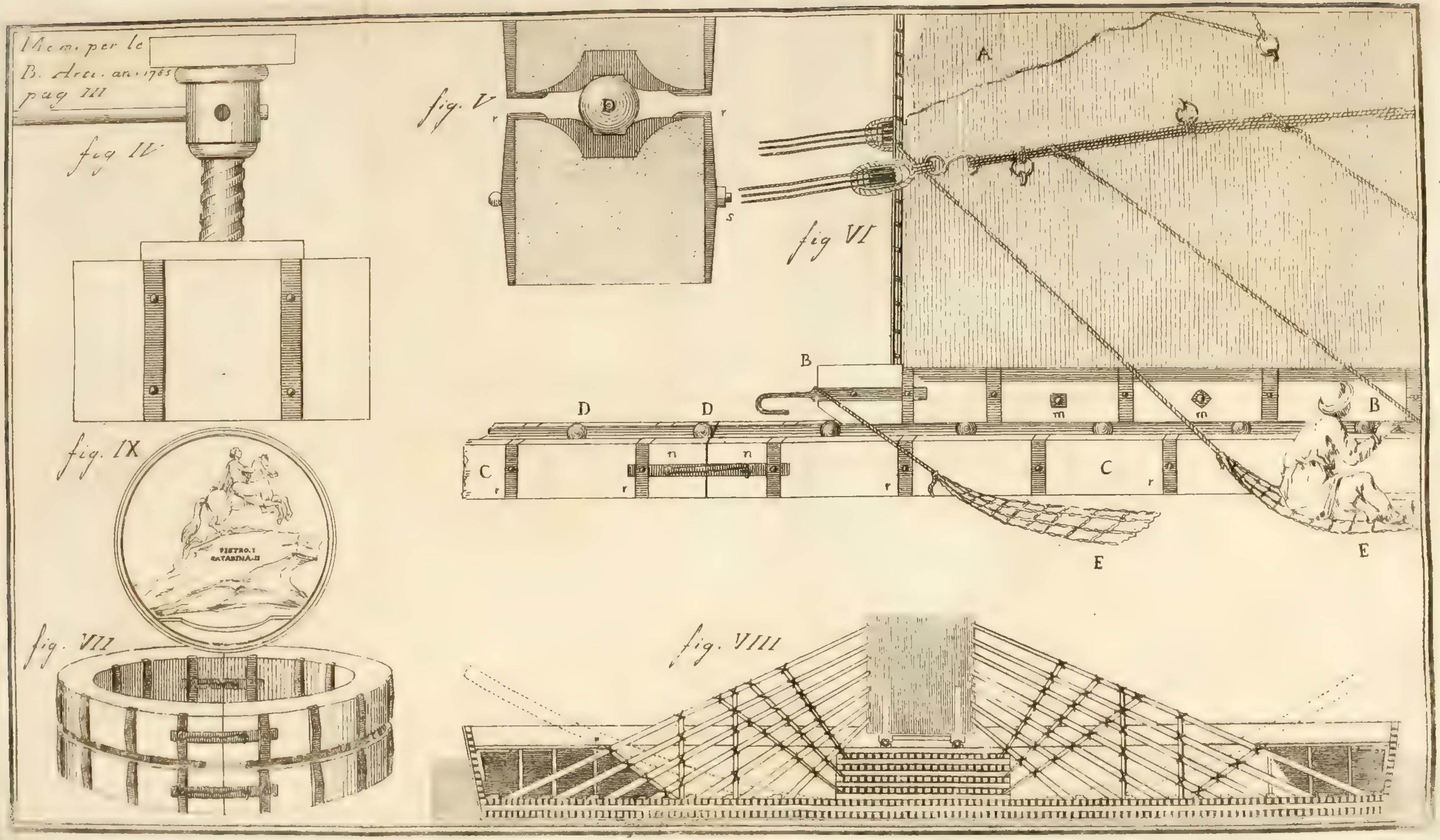
La ſpiegazione del noſtro Autore del metodo di dipingere a cera collo ſtilletto ci pare aſſai difficile ad adottarſi. In primo luogo perchè non vediamo chiaro, che le parole *cæſtro, ideſt vericulo* debbano riferirſi anche alla parola, *cera*, non al ſolo *in ebore*: ſecondo, perchè non potea chiamarſi abbruciamento l'adoperare il ſolo ſtilletto caldo (quando ſi foſſe pur adoperato): in terzo luogo, perchè ci ſembra impoſſibile, che con lo ſtilletto ſi poteſſe dipingere un Portico come fece Polignoto; nè giova il dire, che i Greci non dipinſero in alcun tempo ſul muro, giacchè lo fecero, e Vitruvio ci narra, che dei pezzi di muro dipinto furono ſegati, e traſportati da Sparta a Roma, e ancorchè non aveſſero dipinto ſulle pareti, ci ſembra ineſeguibile a ſtilletto una tavola grande, e deſtinata a un ſito vaſto. Ma rigettato queſto ſtilletto non potrebbe crederſi, che i Greci componeſſero i loro colori con poca meſcolanza di cera, e ne formaſſero de' panetti ſimili ai noſtri paſtelli, e con quelli poi dipingeſſero a ſecco ſenza adoperare acqua, e finita l'opera vi accoſtaſſero il fuoco, onde ſquagliandoſi le particelle della cera attaccaſſero il dipinto alla parete, o alla tavola? Nè ſi opponga, che tal pittura doveva reſtare non molto durevole, perchè in fatti il portico di Polignoto dopo dodici Olimpiadi circa dovette eſſere ridipinto da Pauſia. In coſa ove ſi va innanzi con conghietture, non ſarà ſtato ardire il proporre queſta noſtra, tanto più, che dubitiamo che il Sig. Requeno non abbia oſſervato, che Plinio dice del primo metodo *cera*, del terzo *reſolutis igni ceris*. Ma il noſtro Autore preſcrive lo ſteſſo metodo di ſciogliere cera, e gomma in ambedue i caſi, ed anzi nel primo ha fatto ſciogliere le cere col fuoco, coſa, che come una particolarità del terzo metodo è notata da Plinio colle parole *reſolutis igni ceris*.

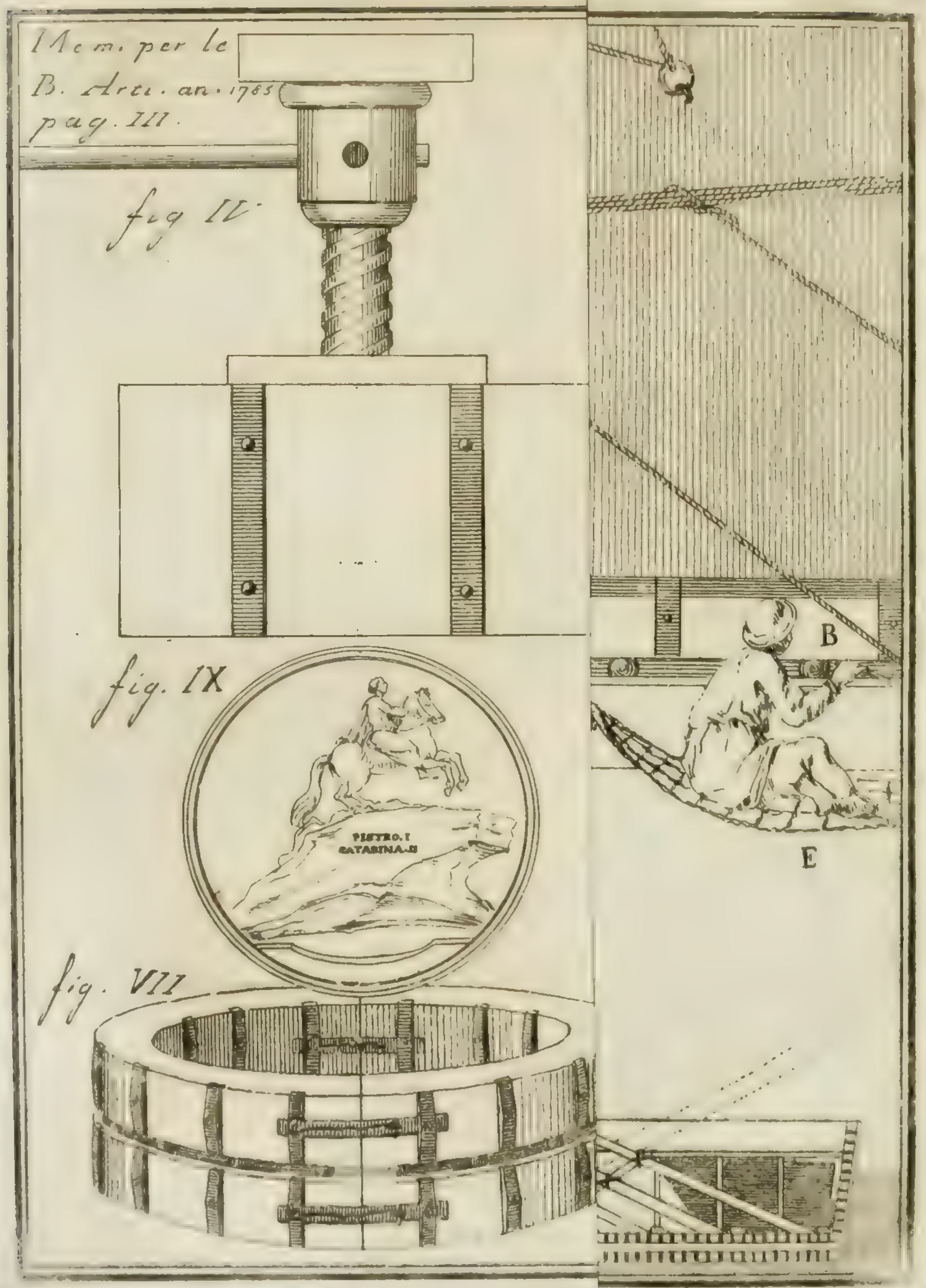
La ſpiegazione del metodo dello ſtilletto in avorio la

la troviamo molto più plausibile, ed è innegabile, che gli antichi avessero un certo genio per queste opere graffiate, giacchè vediamo, che nei vasi di bronzo, e nelle patere, sono frequentemente adoperate simili incisioni, elegantissime talvolta nel disegno. Questo dipingere, *cæstro, idest vericulo* deve avere avuto gran somiglianza con quei lavori di niello ai quali siamo debitori dell'arte d'incidere in rame. Forse intorno a questo metodo dello stilletto sull' avorio potrebbero aggiungnersi molte riflessioni sul meccanismo dell'esecuzione; ma siccome non sarà mai adoperato dai moderni, così non giova di più trattenerci sopra di esso. Si osservi solamente, che l'abbrugiamento secondo il Sig. Requeno seguiva adoperando lo stilletto rovente per i graffi neri, ma chiunque ha provato simile operazione avrà veduto, che v'è gran difficoltà nell' adoperare un ferro rovente, il quale brugia talora più, talora meno a seconda dell' ardore del fuoco, che va in esso diminuendosi. Chi sa dunque, che non si adoperasse lo stilletto solo per incidere, e che poi empiendo di tinta i canaletti scavati da quello non vi si dasse sopra la cera, facendovi l'encausto? Ma non volendo ci inoltriamo in quelle ricerche, che abbiamo stabilito di volere abbandonare.

Nell' indagare qual fosse la maniera di dipingere all' encausto servendosi del pennello, e delle cere sciolte al fuoco, crediamo che abbia il nostro Autore colpito più d'ogni altro nel segno, e che l'osservazione da esso fatta sul detto di Plinio, che la *sarcocolla* è gomma utilissima ai pittori, lo abbia felicemente condotto a scoprire, che gli antichi sciogliessero le cere con le gomme per mezzo del fuoco, e che indi mescolata questa soluzione con i colori dipingessero a pennello facendo poi sopra l'opera l'encausto colla cera liquefatta, e col fuoco. Narra l'Autore la lunga serie delle sue esperienze, le quali fanno l'elogio della sua diligenza, ed oculatezza: noi però senza seguirlo in quei tentativi, ch' egli stesso ha trovato, o in parte, o del tutto inutili trascriviamo i metodi, ch' egli stabilisce per più sicuri, acciò possa ogni Artista tentarne gli esperimenti.

Sarà continuato.


Mem. per le
B. Arti. an. 1785
pag. 111
fig. IV
fig. V
fig. VI
fig. IX
PIETRO. I
CATARINA. II
fig. VII
fig. VIII
A
B
C
D
E
m
n
r
s



Mem. per le B. Arti. an. 1785 pag. III.
fig. IV.
fig. IX.
PIETRO. I
CATARINA. II
fig. VII
B
E

MEMORIE

Per le belle Arti

LUGLIO 1785.

ARCHITETTURA.

Segue la relazione del Trasporto della gran Base per la Statua di Pietro il Grande a Pietroburgo.

Eccoci al punto di far camminare un immenso sasso, già coricato, come vedemmo, nello strascino. Il metodo ordinario dei curri parve impraticabile al Conte Carburi, poichè il legno, ed il ferro non averebbero resistito ad una pressione tanto gagliarda; e costruendoli di metallo, e di un diametro considerabile, come si richiedeva, sarebbero per la gran lunghezza stati difficili a gettarsi di perfetta uguaglianza, a conservarsi paralelli nel moto, e a comodamente maneggiarsi per il loro peso. Pensò per tanto all' insolito, semplicissimo mezzo di farlo camminare sopra corpi sferici, che posando sopra di un punto a differenza dei curri, che posano sopra tutta la loro lunghezza, soffrono un attrito infinitamente minore; e per la loro leggerezza, e figura, sono più facili al moto. Conveniva però contenere questi globi in qualche modo, e non metterli a caso in funzione, per evitare, che uno non ritardasse l'altro. Ecco per tanto come furono adoperati.

Lo strascino, sopra cui posava il sasso, era composto di due parti. La superiore consisteva in due gran travi, alquanto più lunghi del sasso, grossi per ogni lato più di due palmi, uniti tra loro paralelli in distan-

za di 20. palmi con quattro traverſe di legno, meno groſſe dei travi principali, perchè non ci ſi poſaſſe il ſaſſo; e da tre traverſe di ferro groſſe onc. 3. Per non indebolire le travi principali con grandi intaccature, le traverſe di legno ſi univano a queſte per via di perni di ferro, gagliardamente fitti nelle loro eſtremità, doppiamente cerchiate di ferro, i quali perni trapaſſando le travi già bucate, eſſendo in cima fatti a vite, ſi fermavano di fuori con i reſpettivi dadi contenenti la madrevite. La parte inferiore dello ſtraſcino era compoſta di altre travi eguali alle ſopradette, ma ſciolte, e libere, ſenza eſſer legate da alcuna traverſa. Ora queſte travi tanto ſuperiori, che inferiori erano ſtate incavate per contenere dei canali di metallo groſſi on. 3. tra i quali di diſtanza in diſtanza ſi collocavano delle palle groſſe on 7. e mezza, che per queſto mezzo reſtavano diſtribuite ſotto il peſo in due file paralelle, ſenza che l'una poteſſe impedire l'altra nel moto. I Canali che contenevano queſte palle erano alquanto meno profondi della metà della palla; erano piani nel fondo, e conveſſi nei lati, per evitare l'attrito laterale più che foſſe poſſibile, come ſi vede alla Fig. V. Deve però avvertirſi che sì le palle, che i canali furono fatti di rame meſcolato con un poco di ſtagno, e di calamina, poichè le palle di ferro, ancora fuſo, ſi ſchiacciavano, e ſi rompevano ſotto queſto gran peſo.

Si oſſervi una parte di queſta ſempliciſſima macchina nella Fig. VI. Si vede in A una porzione del ſaſſo armato di taglie: B è una porzione dello ſtraſcino ſuperiore, cioè uno dei due gran travi incavati dalla parte di ſotto, in cui *m.*, *m.*, *m.* &c. ſono i dadi colla madrevite, che fermano i perni delle traverſe, che gli uniſcono: C. è la parte inferiore dello ſtraſcino, o ſia l'altro trave mobile, incavato nella parte ſuperiore. E come di queſte travi mobili ne furono fatte ſei paja per avere un più lungo cammino, *n. n.* ſono gli uncini, che fer-

ſervivano a congiungerle fortemente inſieme, quando alternativamente ciaſcuna rimaneva libera dallo ſtraſcino ſuperiore, che paſſava nella contigua. D. D. D. &c. ſono le palle. I canali di metallo erano tenuti fiſſi nei travi da certi ramponi di ferro *r. r. r.* etc. groſſi on. 1. e mezza, e larghi mezzo palmo, i quali avendo uno dei loro bracci alti quanto le travi, ed eſſendo ſtrettamente incatenati a coppia a coppia con altri ramponi ſimili per mezzo di un palo di ferro, che traverſava le travi, facevano un altro uffizio di ſoſtenerle, onde non ſi sfiancaſſero per la gran preſſione. Alla Fig. V. meglio ſi comprende in *r. r.* la poſizione di queſti ramponi, e come erano incatenati inſieme col palo di ferro, che era fermato col dado a vite in *s*. Per evitare che le palle non ſi toccaſſero mai tra loro, ſe taluna, non premuta dallo ſtraſcino ſuperiore, aveſſe ceſſato di muoverſi, furono attaccate internamente, ed eſternamente ai due lati dello ſtraſcino quattro file di ſtuoje, di cui alcune ſi vedono in E. (Fig. VI.) ſopra le quali ſedevano 28. uomini, che con i pali di ferro muovevano quelle, che ſi erano fermate. E' ben credibile, che coloro, che ſtavano internamente ſotto il maſſo, non aveſſero il cuore troppo contento, per ſino a che l'eſperienza non fece loro vedere, che non correvano pericolo in quella ſituazione.

Diſpoſte in tal guiſa le coſe, o come dicevano i belli ſpiriti, poſta la montagna ſulle uova, profittando della conſiſtenza dei geli profondi in un terreno paludoſo, in molti luoghi palificando, e fortificando il ſuolo con ſtrati di legni per traverſo, nel ſuſſeguente inverno ſi cominciò il tiro per via di argani a due taglie con tre girelle; e con ſoli quattro argani, ſopra 14, o 15. palle per lato, fu felicemente condotto queſto gran peſo al piano orizontale della campagna per la ſtrada inclinata, di cui parlammo in principio. Due ſoli argani, con otto ſtanghe per uno, moſſi da 32. uomini, e con

 ca-

canapi grossi, circa on. due, e mezza, bastavano nel piano; e dopo il primo momento di forza gli uomini li giravano, quasi senza sforzarsi. Si raddoppiavano, e si triplicavano talvolta nelle salite. Nelle scese poi si collocavano di dietro, per sostenerlo, poichè scendeva col proprio peso. E perchè il sasso era di figura irregolare, fu, per equilibrarlo, caricato dalla parte minore di un peso di 400. mila libbre, sopra di cui stava la fucina: oltre di che dalla parte più grossa era sorretto da gagliardi puntelli inclinati, incastrati per via d'intaccature nel sasso, e nei travi dello strascino stabile, che avvanzavano di alcuni palmi fuori del sasso. Spettacolo sorprendente era il veder camminare questa Montagna con sopra una fucina, che lavorava, e 40. scarpellini, che la riducevano alla figura prescritta; 28. uomini posti sulle stoje sopra mentovate; e poi seco tirarsi il corpo di guardia, e gli strascini con tutti gli ordigni necessarj. L'Imperatrice, il suo Augusto Figlio, e tutta la Corte vollero onorarlo della loro presenza.

Talvolta conveniva voltare il sasso secondo la direzione delle strade. Ugualmente semplice ne riusciva l'operazione, poichè per mezzo delle solite viti, ben piantate nel terreno palificato a bella posta, si alzava il sasso, e si toglieva lo strascino quadrangolare, per sostituirvene uno circolare di palmi 17. di diametro, che si vede alla Fig. VII., la costruzione, ed il meccanismo di cui non differiva dall' altro, che nella figura, e nell' essere un poco più forte, e gagliardo. Quindici palle, e due dei soliti argani, attaccati al sasso ai due angoli opposti per la diagonale, che tiravano uno a destra, l' altro a sinistra, servivano per voltarlo quanto bastava. Quindi si rimetteva l'altro strascino quadrangolare col mezzo delle solite viti, delle quali è necessario avvertire, che erano quadrangolari, come si vede alla Fig IV., essendo queste di efficacia maggiore delle triangolari di ugual diametro, poiche nel girarsi presentano alla madre vite una superfi-

ficie minore, onde tanto minore è l'attrito, che ritarda il moto. In questa guisa il Conte Carburi, in sei settimane di giorni brevissimi d'inverno, condusse felicemente per lo spazio di quattro miglia, e mezzo d'Italia questo enorme sasso alle rive della Neva; non dissimulando, che con tutte le diligenze adoperate nel palificare, per cinque volte, or più, or meno, di qualche palmo si profondò nel terreno.

Costrutto ben dentro al fiume con travi una specie di molo fortissimo, per trovare una sufficiente altezza di acqua, vi si accostò una barca lunga palmi 258., larga palmi 96., e alta palmi 24. La Neva, che in alcuni luoghi non ha, che 12. palmi d'acqua, obbligò a queste straordinarie dimensioni: e per l'altezza, tanta ne fu necessaria, che sorpassasse la profondità del fiume nel sito dell' imbarco; poichè empita la barca d'acqua fu posta nel fondo del fiume, per evitare, che stando a fior d'acqua nell' imbarcare il sasso non si rovesciasse dal peso. Sorgeva nel mezzo della barca un letto di travi orizontali in croce, alto fino al livello della riva. Aperta la barca a fior d'acqua dal lato rivolto al sasso, con due dei soliti argani, fissati in un vascello ancorato in mezzo al fiume, colle solite palle fu tirato orizontalmente in mezzo alla barca, sopra il letto di travi poc'anzi detto. Chiusa, ed impeciata la barca dove era stata aperta, s'incominciò a vuotarla colle trombe, perchè si sollevasse dal fondo. Ma quale fu la pena, e la sorpresa dell' Ammiragliato, incaricato del trasporto per acqua, nel vedere, che a proporzione, che si vuotava la barca, il centro di questa restava immobile nel fondo per la gran pressione del sasso, e s'inarcava da poppa a prua in guisa, che si temè vederla rotta?

Chiamato il Conte Carburi a ritirare il sasso in terra, egli invece ordinò, che si caricasse di sassi la poppa, e la prua della barca, persino a che riprendesse l'antica figura, e si assettasse in piano al fondo del fiume; per

per il che si chiusero quasi intieramente tutte le fessure, per le quali entrava l'acqua, di cui la fece vuotare. Quindi colle solite viti alzò alquanto il sasso dal letto, ove posava, e lo appoggiò sopra varj ordini di puntelli inclinati, che dal fondo della barca andavano contro alle intaccature, fatte a bella posta nel sasso, ed erano disposti come si vede alla Fig. VIII.; dove oltre il letto di travi, che sostiene il sasso, la linea punteggiata indica la figura, che prese la barca nell' inarcarsi. Abbassate le viti, il sasso venne ad esser sostenuto dai soli puntelli; ed in tal guisa quel peso, che prima stava nel centro, venne ad essere distribuito per tutta la superficie della barca. Tolti i sassi, dei quali fu caricata, e terminata di vuotare colle trombe, si sollevò felicemente dal fondo nel suo primiero stato, e fu in grado in sei giorni di navigare per la Neva in mezzo a due vascelli, ai quali fu gagliardamente legata con canapi; e di condursi in tal modo con maggior facilità, e sicurezza a Pietroburgo.

Non era di minore impegno lo sbarco, perchè la Neva a Pietroburgo per la sua profondità non permetteva, che si assettasse nel fondo del fiume la barca. Il Conte Carburi colla maggior semplicità prevenne ogni pericolo. Fece lungo la riva, al sito dello sbarco, piantare sei file di pali, che furono tagliati sotto il livello dell' acqua tanto, quanto la barca vi s'immergeva. Quindi con sei lunghissimi, e grossi alberi di Nave, legati strettamente a tre per tre, fece due gagliarde traverse, che fissate con un capo in terra, distendendosi orizontalmente sopra la barca, di quà, e di là dal sasso, andavano a posarsi coll' altro capo sopra di un vascello ben carico, contiguo alla barca, sopra di cui erano fortemente legate. Con queste traverse, e con quelle sei file di pali sotto il fondo della barca prevenne il caso, che nel tirarsi il sasso alla riva, quando usciva dal mezzo, non rovesciasse la barca. Di più con due altre tra-

ver-

verse orizontali, come quelle di sopra, fissate fortemente nella riva da un capo, e dall' altro sopra la poppa, e la prua della barca, prevenne il caso, che tolti i puntelli dal sasso, e tornando il peso a gravitare nel centro della barca, questa non s'inarcasse di nuovo. La celerità fu creduta il miglior preservativo da ogni accidente. Appena tagliati gli ultimi puntelli, e abbandonato il sasso nel consueto strascino, essendo già pronti due argani alla riva, in un batter d'occhio si vide il sasso passare dalla barca sul lido; avendoci conferito l'inclinazione presa della barca medesima verso la terra, talchè gli uomini degli argani quasi tutti caddero in terra, per non trovar resistenza dopo il primo sforzo. L'esito provò, che le diligenze del Conte Carburi non furono inutili, poichè in quel momento tutte le parti della barca soffrirono tal violenza, che in dieci minuti secondi s'empì di cinque palmi d'acqua, e si ruppero sei dei 12. grossi alberi di Nave, che componevano le quattro traverse, destinate a tenere la barca nella sua naturale situazione, come vedemmo.

Questa operazione, comprese tutte le spese, non costò più di 70. mila rubli, che sono 56. mila scudi Romani di giulj 10. dei quali una gran parte valevano gli immensi materiali, che avvanzarono. Il trasporto, e l'erezione dell' Obelisco Vaticano costò circa 38. mila scudi di Camera, cioè circa 60. mila dei scudi correnti, senza computare il valore più grande della moneta di due secoli indietro. L'operazione del Fontana aveva grandissime difficoltà per la grande altezza, a cui doveansi applicare le taglie, per dovere restar sospeso l'Obelisco su i canapi, e per doversi serbare intatto. D'altronde sappiamo da Plinio, e da Ammiano Marcellino, che ancor gli Antichi nell' ergere queste moli, impiegavano grandissima quantità di uomini, e alzavano selve di travi.

Valutate per tanto tutte le circostanze dell' operazione del Conte Carburi, nell' estrarre da un fondo paludoso

ſo un peſo di 4. milioni di libbre, cui non arrivano di gran lunga le più gran colonne, e i più alti Obeliſchi dell' antica Roma; nel muoverlo con ogni facilità per miglia quattro, e mezzo ſopra un terreno inſtabile; nel voltarlo ſecondo le diverſe direzioni; nell' imbarcarlo, e sbarcarlo; nel rimediare i ſiniſtri, improvviſi accidenti della barca; non poſſiamo che ammirare l'economia delle forze, la ſemplicità delle macchine, ed uno ſpirito geometrico, e pronto in un' impreſa ſtraordinaria, e ſenza eſempio dopo il riſorgimento delle arti, e forſe raro ancor fra gli Antichi. Queſta ci ha inſegnato per mezzo dei corpi sferici a togliere l'attrito, che ritarda il moto, con ſoſtituire il maggior moto poſſibile volvente al radente ridotto alla più piccola quantità; ci ha moſtrato l'efficacia di dodici viti nel ſollevare un peſo immenſo: onde una volta fatto un eſperimento di quanto tiri un argano a due girelle coſtrutto, e moſſo come quelli del Conte Carburi, non è, che il riſultato di un breve calcolo il vedere, quanto peſo con taglie a più girelle, in ſimili occaſioni poſto ſopra le palle, potrebbe muoverſi, o voltarſi.

Crediamo far coſa grata di riportare alla Fig. IX. il roveſcio della Medaglia coniata nella dedicazione del Monumento di Pietro il Grande, in cui ſi vede il noſtro ſaſſo in opera ſotto la ſtatua equeſtre di bronzo del detto Imperatore; e nel quale è ſcolpita la breviſſima, maeſtoſa iſcrizione, che ſegue.

P E T R O I.

C A T H A R I N A II.

MEMORIE
Per le belle Arti

AGOSTO 1785.

Pittura.

Atque in omnibus ejus operibus intelligitur plus semper quam pingitur. Plin. lib. 35. cap. 10.

L'egregia Signora Angelica Kauffman da noi altre volte, ma non mai abbastanza lodata, ha dipinto per Caterina II. Imperatrice delle Russie in una tela con figure grandi al naturale il fanciullo Servio Tullio, quando nel mentre dormiva gli lambì i capelli una fiamma creduta presagio della sua futura grandezza. Breve, ma giusto elogio potrebbe farsi a quest' opera, chiamandola degna dell'Autrice, che l'ha eseguita, e della Sovrana a cui è destinata: ci giova però parlarne più a lungo.

La pittura imitatrice della natura, nel seguire la medesima nel suo più raro pregio, cioè nella varietà, non deve limitarsi a rappresentare la sola varietà delle forme dell' uomo, ma esprimere ancora la diversità degli animi umani. Ogni artista perciò deve nelle figure introdotte nella sua tela ideare quella varietà di caratteri, dalla quale nasce la varietà dell' espressione, che rende più simile al vero l'azione, e dando (per così dire) agio allo spettatore di penetrare nell'animo delle figure rappresentate, lascia l'occhio, e l'intelletto appagati egualmente. Tale riflessione non sfugge giammai alla nostra Pittrice, che dà perciò tanta varietà alle sue espressioni. In questa tela ha essa figurato, che già da qualche momento sia apparso il fenomeno, onde Tanaquilla accorsa ad avvertirne Tarquinio, ritorna con esso lui, acciò spettatore ne sia. Siede il fanciullo Servio nel mezzo del quadro, e placidamente dorme

appoggiato ad un picciolo letto, mentre la fiamma gli si aggira fra i capelli, e la madre si china verso lui in atto incerto fra la tenerezza, e il timore. Una giovinetta frattanto è accorsa con un vaso di acqua, ed una ancella con una tazza in mano vorrebbe estinguere la fiamma, ma si ferma attonita all' imperioso cenno, che Tarquinio dal lato oppoito le fa di arrestarsi. Tarquinio mostra in viso un certo terrore, ma siccome non guarda Servio, ma l'ancella, si comprende, che è atterrito non per il prodigio, ma per il timore, che colei non lo profani versando l'acqua. Tanaquilla parla a Tarquinio con quella sicurezza, che ha una persona, che avea già prima tutto veduto, e compreso. Tre seguaci del Re favellano fra loro. Tutte le figure principali sono in vivo moto, e in azione, ed essendosi prefissa la nostra Pittrice di mostrare un carattere grande in Tarquinio, placido in Tanaquilla, amoroso nella madre di Servio, semplice nella ancella, che vorrebbe smorzare la fiamma, ha dato una infinita varietà all' espressione. Questa tela è disegnata con bella facilità, le fisonomie sono eleganti, giusta è la disposizione delle figure, armonioso l'effetto del chiaroscuro, e il colorito è vivace, brillante, e vero, accompagnato da un tocco di pennello franco, e sicuro. Noi parliamo frequentemente della Signora Angelica, ma quando sarà, che potremo favellare di una sua opera, che resti in Roma, e non ci sia rapita di là dai monti?

Dal Sig. Giuseppe Pirovani Bresciano giovine pittore di molto ingegno, è stata dipinta una deposizione di Cristo dalla croce in un quadro da altare da situarsi nella Certosa di Casotto in Piemonte. La Vergine addolorata apre le braccia, volgendo gli occhi al cielo: il cadavere del Redentore siede in terra leggermente appoggiato alla Madre, mentre la Maddalena gli solleva una mano per baciarla, e le altre due Marie piangono indietro unite a S.Giovanni. Questa tela è disegnata assai ragionevolmente, ed è dipinta con forza di colore, particolarmente nel-

le

le figure indietro, che ſono eſeguite con guſto Guercineſco. L'atteggiamento però del cadavere di Criſto, che ſi regge ſedente con quaſi neſſuno appoggio, e ſenza moſtrare nè anche di gravitare da quel canto dove è ſoſtenuto, ſarà criticato non ſenza ragione.

Saggi ſul riſtabilimento dell' antica Arte de' Greci &c. &c. del Signor Abate Requeno &c. Art. III. ed ultimo.

NEL fine dell'opera, ecco qual compendioſo eſtratto leggeſi dei metodi del noſtro Autore.

Volendoſi dipingere colla cera all' encauſto del pennello, ſi deve prima d'ogni coſa preparare una paſta nel modo ſeguente.

Si prendono cinque oncie di Maſtice, e due oncie di cera candida, ſi mettono in un pignattino di terra, e ſi fanno ſciogliere al fuoco, dibattendole con un baſtoncino, finchè bollano, ed avendo bollito ſi gettano in un catino di acqua freſca. La paſta, che reſterà a galla dall' acqua ſi mette da parte, dovendo queſta ſervire per macinare i colori, come ſi dirà in appreſſo.

Prendeſi un Pignattino con acqua baſtante a coprire della gomma arabica a piacimento circa alla quantità; ſi dibatte continuamente con un legnetto, affinchè ſi ſciolga, e non ſi attacchi al pignattino, avvertendo, che non bolla. Quando la gomma è ſciolta ſi mette altrettanto di cera candida nel ſudetto pignattino, ſi meſcola coll'acqua gommata, fintantochè ſi ſciolga la cera dibattendola con un legnetto. Quando la cera è ſciolta, e forma un liquido coll' acqua ſi mette a raffreddare fuori del pignattino, e raffreddato reſterà un paſtello, i di cui uſi ſono.

Primo Uſo. Meſſo il paſtello iu un pignattino d'acqua freſca, laſciato per alcune ore ſi ſcioglie il paſtello ſudetto; allora ſi applica al foco, e ſi fa bollire varie volte, cavaſi fuori dal foco a raffreddare; raffreddata queſta ſoluzione di gomma, e cera; trovaſi nella ſuperficie una croſta di cera, e di ſotto trovaſi l'acqua incerata, e ingommata, la quale ſerve per macinare i colori aggiungendo il paſtello col maſtice, e cera, dovendo detto maſtice eſſere una terza parte relativa al colore.

Secondo Uſo. L'iſteſſa acqua fatta col paſtello bollito, e ſciolto ſerve a macinare i colori, e dipingere a pennello tenen-

 doſi

dosi caldi i colori in tanti pignattini a fine d'imitare le miniature antiche nella pergamena, e per dipingere sopra la carta senza fare altro encausto.

Terzo Uso. Con detto pastello di gomma arabica, e cera si prepara in altro modo. Mettonsi due oncie di gomma in un pignattino d'acqua, e subito, che sono sciolte dibattendole con un bastoncino si aggiunge egual porzione di cera, e lasciatala bollire tre, o quattro volte, rompendo il bollore col bastoncino si lascia raffreddare, e raffreddata si rompe la crosta, che apparisce al di sopra del pignattino, sotto la quale si trova l'acqua gommata da mischiarsi coi colori, e colla pasta di cera, e mastice surriferita nell' atto di macinarli sul porfido. Quest'acqua medesima serve per tenere sempre sciolti, e inumiditi i colori, potendosi anche aggiungere dell' acqua fresca nell' atto di adoperarli.

Apparecchio del Quadro.

Preparati in alcuno de' modi sudetti i colori si fa l'apparecchio del quadro con qualunque colore.

Dipinto il quadro col pennello, e coi colori sudetti si fa asciugare, o lasciandolo riposare, o mettendolo al calore del fuoco, o del sole, ed essendo perfettamente asciutto si passa a fare l'encausto nel modo seguente.

Encausto.

Primo. Si fa liquefare cera candida in un pignattino senza, che bolla, e col pennello si copre di detta cera liquefatta il quadro dipinto.

Secondo. Raffreddata alquanto la cera si prende una padella da fuoco piena di bragie ardenti, o di carbone acceso fatto di legna forte, ed appressandola al quadro incominciando dall' alto si fa agire il calore sopra la cera, conducendo orizzontalmente la padella sudetta da una parte all'altra del quadro, finchè incomincino a sciogliersi le cere calando la padella di mano in mano, finchè disfatta tutta la cera, e colata in terra resta scoperto il dipinto, coll'avvertenza, che non sobolliscano le cere per tenere troppo ferma la padella del fuoco.

Terzo. Siccome spesso accade, che vi siano pezzetti, o gocce di cera, che restano attaccate stentando a sciogliersi, queste facil-

facilmente si distaccano con una penna temperata ad uso di scrivere colla punta senza taglio, servendosene leggermente a guisa di coltello, bagnandola spesso colla saliva, o coll' acqua.

Quarto. Fatto in tal modo l'encausto, prima, che si raffreddi il quadro con un pannolino, o fazzoletto bianco, e pulito si freghi, finchè diventi lucido il dipinto.

Modo di dipingere colle cere all'Encausto dello Stilletto sopra tavole di legno, marmo, rame, ed altre materie consistenti.

Primo. Mettonsi a sciogliere in un pignattino porzioni eguali di cera bianca, e di mastice.

Secondo. Sciolte le dette porzioni si mette in polvere il colore, e si inzuppa colle cere al fuoco dibattendole con un legnetto. La quantità del colore debbe essere quanta richiedesi ad assorbire quasi le cere calde.

Terzo. Si getta poi la massa colorita calda bollente nel catino pieno di acqua fresca, e così si preparano uno ad uno tutti i colori per poter lavorare collo stilletto.

Quarto. Si disegna sopra la tavola ripulita, e liscia con carbone, o matita senza imprimitura.

Quinto. Debbono essere gli stilletti lunghi un palmo, e mezzo circa di ferro, o d'altro metallo per l'una banda appuntati, per l'altra piatti, e conici.

Sesto. All'incominciare il lavòro si tiene un bragiere con fuoco a canto della persona da scaldare tre, o quattro stilletti, de' quali ne saranno grandi, e piccoli, come si usa coi pennelli.

Settimo. Le mischianze dei semplici colori, e le tinte si possono fare sopra un pezzetto di asse con una spatolina calda, ovvero sopra una lama di ferro, potendosi questa nettare gettandola al fuoco.

Ottavo. Tenendo dunque in mano, o dinanzi le cere, e le meschianze preparate colla punta della spatola calda, che riscaldi, ma che non abbrugi, se ne prende una porzione, si applica sul disegno, nettasi immediatamente la punta della spatola in uno straccio unendo, e sfumando, e lisciando colla spatola, prendendosene altra se la prima si è raffreddata, e con ciò non fa bisogno di altro encausto.

Dall'

Dall' uſo di tali metodi varj vantaggi promette l'Autore: queſti ſono *la pulizia nell' operare*, *la varietà delle operazioni*, *l'economia*, *la maggior bellezza del colorito*, *la facilità del lavoro*, e *la perpetuità dell' opera*. I primi tre vantaggi meritano qualche conſiderazione, ma non ſono poi tanto importanti da fermarviſi ſopra: importanti molto ſono i tre ultimi, e ſu queſti ci ſia lecito fare qualche oſſervazione ſecondo gli eſperimenti, che abbiamo veduti tentati in Roma. Parleremo però del ſolo dipingere a pennello, giacchè il metodo dello ſtilletto, ancorchè foſſe l'antico, meriterebbe di eſſere abbandonato, come quaſi lo abbandonarono gli antichi medeſimi, quando l'uſo del pennello commune ſi reſe.

Il Signor Abate Conti Mantovano valoroſo pittore iſtorico, ed il Sig. Gio. Campovecchio Mantovano anch' egli, diligente, e vago paeſiſta, hanno ambedue dipinto colle cere ſeguendo i precetti del N. A. Hanno replicati gli eſperimenti, e condotte diverſe opere; ma non hanno però trovata quella facilità di operare, che ſperavano. Somma difficoltà hanno incontrata nell' eſeguire l'encauſto, ed abbiamo con diſpiacere veduto la rovina di varie eleganti fatiche del Signor Campovecchio ſeguita nell'abbruciamento. Non ci ſpaventiamo però per queſto, e ſiamo perſuaſi, che colla neceſſaria pratica, la quale ſarà figlia di replicate operazioni, potrà ſvanire queſto diſordine, nato forſe dal non aver dato il calore al dipinto con giuſtezza, e con eguaglianza.

Un altro oſtacolo, e aſſai più forte trovano queſti due profeſſori nell' eſeguire i loro lavori coi colori ſciolti con cera, e gomma. Eſſi hanno provato che queſto genere di pittura non ammette ritocchi; onde il colore deve reſtare ſulla tela tal quale dal bel principio vi ſi poſe; giacchè nel volere riandare col pennello umido di altro colore ſu i colori già poſti, queſti ſi meſcolano talmente col nuovo colore, che ne naſcono brutte macchie ſul dipinto, le quali riſaltano poi moſtruoſamente dopo eſeguito l'encauſto. Quando ciò ſuſſiſta roverſciato ſarebbe

il

il sistema del nostro Autore, giacchè da ogni lato sorgerebbero fortissimi argomenti contro di esso. Come potrebbe più difendersi, che la più bella maniera di dipingere sia quella delle cere, e degli encausti? Chiunque conosce cosa è maneggiare il pennello, sa bene quanto lontano, e contrario sia alla perfezione dell'Arte il non poter ridipingere, e tornare con nuovi colori sul colore già posto, ed essere forzato ad operare, come suol dirsi, *alla prima*. Contasi per uno dei maggiori incomodi nel dipingere a fresco il non potere a propria voglia tornare a impastare, e ad aggiungere nuovi colori ai già posti per la celerità, con cui la calce gli assorbisce, e la pittura ad olio è debitrice delle sue maggiori bellezze all'agio, che dà all' Artista di ritoccare, di velare, e di condurre ogni parte alla maggior perfezione, ed esattezza. Il Sig. Abbate Requeno, tanto grande estimatore dell'antica pittura, non potrà preferirla alla moderna, se quella era tanto limitata nel colorito. Ma quando nel proposto metodo di dipingere a cera non si possa operare, che alla prima non sarà questo sicuramente l'antico; perchè gli antichi finivano, e terminavano le loro pitture con somma diligenza, e basti a provarlo l'esempio di Protogene rimproverato, perchè non sapeva mai togliere la mano dalla tavola.

Noi però, che vediamo, che il Sig. Abate Requeno è animato ne'suoi tentativi da un vero amore per le Arti, e che tutta la Storia delle sue ricerche spira buona fede e sincerità, non pretendiamo di smentire colle esperienze de'due accennati professori la sua assertiva, che col descritto metodo possa terminarsi a meraviglia ogni lavoro, giacchè in cose, che dipendono da sola pratica d'esecuzione è ben facile nel ricavare i precetti da un libro cadere in qualche equivoco nell'operare. Sospendendo su ciò il nostro giudizio, diremo, che il tono di colore, che acquistano le pitture a cera dopo l'encausto è veramente seducente, e brillante. Somigliano un poco alle pitture verniciate, ma hanno maggior dolcezza, non avendo quel soverchio vivo con

con cui la vernice pare, che offenda l'occhio. In un paese eseguito dal Signor Campovecchio si rende mirabile la perfezione con cui il colore imita a meraviglia gli accidenti della luce fra le nuvole, fra le piante, e sopra tutti gli oggetti, acquistando le tinte un certo diafano, che le rende distinguibili ancora nei maggiori oscuri. Il dipinto colle cere innanzi di farvi l'encausto è affatto simile al nostro dipingere a tempra. Il Sig. Abate Conti ha eseguito assai bravamente in tal maniera una S. Maria Maddalena.

La bellezza dunque, e la facilità potranno forse essere due grandi pregj degli encausti; ma la loro durata supererà poi quella delle pitture ad olio? L'olio ingiallisce: ma vogliamo noi credere, che non ingialliranno le cere? Tanta affinità v'è tra i principj componenti della cera, e dell' olio, che non senza ragione temiamo che pagherà anch' essa questo disgustoso tributo al tempo. Ed infatti, sia pur essa Punica, ed imbiancata colle acque marine, e col nitro, potrà perciò impedirsi, che col tempo caricandosi soverchiamente di *flogisto* non vada a rendersi gialla, e gareggi così col colorito ad olio in uno de' suoi maggiori difetti? Il N. A. ha scritto nna dotta lettera al Sig. Cavalier Lorgna sopra la cera punica, in cui si propone di provare, che il *nitro* prescritto nel fare detta cera era un *nitro* simile al nostro, e non il *Natron*, come il predetto Cavaliere avea sostenuto. Poichè il Sig. Requeno è sì bene fondato nei studj chimici, lo invitiamo a provarci coi principj di Chimica, che la cera punica non ingiallisca: e se egli accorda, che vada soggetta a questo difetto, ad applicarsi almeno fin d'ora a ritrovare dei rimedj con i quali possano farsi ritornare belli gli encausti dopo ingialliti; come nell'anno scorso il ch. Sig. Dottor Nicola Martelli seppe per mezzo di preparazioni chimiche far ricomparire le pitture sopra frammenti di muro antico, in cui si dubitava se mai vi fossero state. Se tutte le operazioni dell' uomo sono difettose, quando non ci riesce di condurle all'estremo grado di perfezione, procuriamo almeno di apporre rimedj a quelle mancanze, dalle quali non mai vanno esenti.

MEMORIE
Per le belle Arti

AGOSTO 1785.

Architettura.

ROVINE DELLA CITTA' DI PESTO DETTA ANCORA POSSIDONIA. Roma 1784. in fogl. presso il Pagliarini.

Verum invenire volumus, non tamquam adversarium aliquem convincere. Cic. de Fin. lib. 2.

PIU' lusinghiero oggetto all'Erudizione Antiquaria, ed alle Belle Arti del disegno presentar non poteva l'eruditissimo Padre Paulantonio Paoli della Congregazione della Madre di Dio, e Presidente della Nobile Accademia Ecclesiastica di Roma, di un'Opera maestosa, arricchita di bellissime tavole, e scritta in lingua Italiana, e Latina, la quale ha per titolo *Rovine della Città di Pesto &c.* Questa è divisa in VI. Dissertazioni, l'oggetto delle quali non è solo di far vedere nei tempi Eroici Pesto in Lucania, città florida, potente, perita nelle arti, e ornata dei superbi edifizj, quali egli prende partitamente ad illustrare; ma condotta a tal grandezza, ed a tal perizia, prima assai dell'eccidio di Troja, dagli antichi Toscani. Il che, oltre alle ragioni tratte dalla Storia, sembra sì chiaro al dotto Autore *dalla ispezione oculare della Città, e delle Anticaglie, che in qualunque modo le appartengono, che se volesse alcuno attribuirle ostinatamente ai Greci, sarebbe questo un cercar tenebre nel meriggio, e voler quasi vaneggiare, fino ad esserne meritamente dai più dotti con disonore criticato.*

Gli Amanti delle Antichità Etrusche dovrebbero certamente gioire, che, mancando ogni vestigio di ordine Toscano nelle fabbriche degli Etruschi, ancora esistenti nel

paese tra il Tevere, e la Magra, ove essi ebbero un assai più lungo, e stabil dominio sino alla metà del quinto secolo di Roma, siensi trovati finalmente di là da Napoli Tempj intieri di quest'ordine, inalzati secondo il P. Paoli avanti l'invenzione degli ordini Greci; e con i quali si possa illustrare, e intendere quel tanto, che dell'Ordine Toscano si sapeva da Vitruvio nel Cap. 7. del Lib. 4., intitolato *de Tuscanis rationibus Ædium Sacrarum*. Questo è l'oggetto di una gran parte della Dissertazione III. dell'opera, di cui diamo ragguaglio, intitolata *del Tempio più grande, e dell'Architettura Pestana*: e questo prendiamo ad esaminare, confrontando parte a parte il detto Capitolo di Vitruvio colle spiegazioni del P. Paoli, e molto più colle tavole dei suoi edifizj Pestani, poichè il vero senso del testo Vitruviano fu sempre di grande importanza nelle Arti. (1)

Vuole ivi pertanto Vitruvio, che la lunghezza di tutto il luogo destinato all'Edifizio Sacro, alla foggia dei Toscani, sia largo la sesta parte meno della sua lunghezza: che questa si divida in due parti; l'interiore si assegni agli spazj delle celle, o sia alla parte del Tempio chiusa dalle mura; l'anteriore si destini al Portico. Tutta la larghezza poi dell' edifizio si divida in dieci parti: tre per una se ne dieno alle celle minori, o sia alle Navi laterali; e quattro alla Nave di mezzo. Diviso così l'interno del Tempio Toscano passa Vitruvio al portico, e vuole, che si mettano due co-

(1) *Ecco il testo di Vitruvio secondo l'esattissima edizione del Marchese Galliani, al Lib. 4. Cap. 7.* „ Locus, in quo ædis constituetur, „ cum habuerit in longitudine sex „ partes, una dempta, reliquum „ quod erit, latitudini detur: longitudo autem dividatur bipartito, & „ quæ pars erit interior, cellarum „ spatiis designetur; quæ erit proxima fronti, columnarum dispositioni relinquatur. Item latitudo „ dividatur in partes decem; ex his „ ternæ partes dextra, ac sinistra cellis minoribus, sive ubi alæ futuræ „ sint, dentur; reliquæ quatuor mediæ ædi attribuantur. Spatium, „ quod erit ante cellas in pronao, „ ita columnis designetur, ut angulares contra antas parietum extremorum e regione collocentur: „ duæ mediæ e regione parietum, „ qui inter antas, & mediam Ædem fuerint, ita distribuantur, „ ut inter antas, & columnas priores per medium iisdem regionibus alteræ disponantur. Eæque „ sint &c.

colonne negli angoli dirimpetto ai pilaſtri, che ſono in cima delle pareti eſterne del tempio, e due altre tra mezzo a queſte, dirimpetto ai pilaſtri, che corriſpondono alle mura, che dividono la Nave maggiore dalle minori: e a reggere il tetto, che troppo lungo tratto averebbe dal muro della cella alle quattro colonne di fronte, vuole, che dietro a queſte ſe ne diſtribuiſca un'altra fila.

Qualunque ſia la differenza tra gl' Interpetri più celebri in queſta ſeconda fila di colonne, tutti, diſegnando il Tempio Toſcano ſecondo Vitruvio, non poſſono accordarli, che un ſolo portico anteriore di quattro colonne; e devono neceſſariamente fare il corpo del Tempio chiuſo dalle mura, largo quanto il portico, eſcludendo il teſto ogni altro portico ai fianchi delle celle.

Paragoniamo adeſſo colla pianta Vitruviana il Tempio maggiore di Peſto. Queſto ha non ſolo ſei colonne di faccia, ma portico anteriore, e poſteriore, e portici tutti intorno, onde in vece di eſſere *Proſtilo*, per ſervirſi della fraſe Vitruviana, è *Periptero*. Le ſue tre Navi interne, oltre all'eſſere tutte inſieme più ſtrette del portico anteriore, ſono ſpartite con altre proporzioni diverſe dalle Vitruviane, che computano la groſſezza delle mura eſterne. La lunghezza poi del Tempio Peſtano, invece di eccedere la larghezza di una ſola ſua ſeſta parte, la miſura due volte, e mezza.

Di tante differenze, e sì notabili tra la pianta di Vitruvio, e la Peſtana, il Padre Paoli non prende che a giuſtificare queſt'ultima della troppa lunghezza, e trova nel Tempio di Peſto eſeguito il precetto di Vitruvio in tal guiſa. *Supponiamo*, dic'egli, *che qualche volta un Architetto foſſe ſtato in obbligo, o per la frequenza de' concorrenti, o per qualche culto immutabilmente preſcritto ad una deità, di decorare il tempio con due facciate, e con due veſtiboli. Sarebbero allora divenute inutili le ſurriferite diſpoſizioni, e non più adattabili, come è manifeſto, nè al biſogno, nè all' eſecuzione. Che doveva farſi in tal caſo, ſe non che poſte due facciate, e due veſtiboli, raddoppiare anche le proporzioni? &c.* Or tanto giudica accaduto

duto nel Tempio di Pesto, quale dividendo in due parti uguali asserisce, che *chiascheduna, o sia l'anteriore, o la posteriore dimostra esattamente l'Etrusca proporzione riferita da Vitruvio*.

Qualche rigido critico esigerebbe una prova di un supposto, e di un possibile, per trascerlo con qualche fondamento tra tanti altri possibili, e supposti, che si potrebbero dare, a dimostrazione almeno probabile di un fatto. Altri concedendo il supposto, ne tirerebbe per breve conseguenza, che variate le disposizioni della pianta Toscana per concessione del P. Paoli, invano si cercherà il Tempio Toscano nell' Edifizio di Pesto. Noi però concederemo l'ignoto culto della Deità, che richiedeva due portici, e la frequenza grande de' Popoli, che voleva un Tempio maggiore. Anzi di più gli accorderemo un intiero diametro di colonna, che, raddoppiando il Tempio Toscano come vuole il Padre Paoli, pure avvanza nella pianta dell'edifizio di Pesto. Ma egli con tutto ciò non averà provato altro, se non che il sito di questo è doppio del sito, che occuperebbe un Tempio Toscano; nè mai potrà ottenere dalla metà del Tempio di Pesto il Tempio Etrusco, perchè ha sei colonne di fronte, e i portici di fianco, contro la distribuzione Vitruviana, cui è forza attenersi, poichè mancano affatto monumenti di Tempj Toscani di altra forma; quali ancora se avessero usati gli Etruschi, è ben credibile, che l'Architetto Romano gli avesse accennati. Nè il paralello, che esibisce il nostro Autore alla Tav. XXIII. tra la metà della pianta del *Tempio Pestano*, e la pianta del *Tempio Etrusco di Vitruvio* potrà mai ammettersi per giusto da nessuno, poichè quella, che egli intitola per *Toscana* è troppo diversa dalla pianta, che risulta dagli scritti del Romano Architetto.

Volevasi, secondo il supposto del P. Paoli, fare un portico posteriore ad un Tempio Toscano? O dovea dividersi il sito del portico anteriore in due parti, per ispartirlo in due portici, come risulta da Vitruvio istesso, che facessero gli antichi, ed in tal caso rimaneva sempre la stessa propor-

porzione Vitruviana di cinque a sei tra la larghezza, e la lunghezza: o al più si doveva alterare questa proporzione di tanto, quanto era necessario per aggiungervi di dietro un portico eguale a quello di faccia, lasciando però intatta la cella; e questo averebbe dato un'area per tutto il Tempio, di cui la lunghezza sarebbe alla larghezza come nove a cinque. Con questo nuovo calcolo, che ogni erudito Architetto troverà giusto, avvanzano nella pianta di Pesto più di 60. palmi di sito, ancor dopo aggiunto il portico posteriore, come voleva il Padre Paoli.

Nè a costruire un Tempio di forma più grande in certe date proporzioni, come è il Toscano di Vitruvio, possiamo credere, che il dotto Autore voglia raddoppiarne la sola lunghezza, togliendo così affatto la somiglianza della figura. Questo inusitato compenso è ignoto nell'Architettura sino dal tempo, che si cominciò a disegnare una pianta, giacchè la retta ragione insegna a crescere a suo piacere il modulo reale, o quella qualunque misura, che regola tutto il disegno, che nel Tempio Toscano di Vitruvio è la lunghezza del luogo, che si deve occupare, divisa in sei parti. Fatta ognuna di queste parti di più, o meno piedi, seguitando tutte le altre divisioni, che quegli prescrive, verrà il Tempio o maggiore, o minore, ma sempre di costante figura. E chi crederebbe di aver fatto un quadrato più grande di un altro, col crescerne solamente un lato? Egli averà fatto, è vero, una nuova figura più grande, cioè un rettangolo, ma mai un quadrato. Lo stesso Architetto di questo Edifizio Pestano, quando nell' interno volle erigere il second'ordine di colonne minore del primo, che lo sostiene, non ne diminuì solamente l'altezza, facendole di egual grossezza colle colonne del prim' ordine, ma le diminuì per ogni lato; nè a dire il vero cosa tanto ovvia, e naturale doveva ignorarsi dai Pestani, ai quali il P. Paoli accorda la cultura, e la perfezione nelle arti, e nelle Scienze Filosofiche più sublimi, sino dai tempi anteriori all' eccidio Trojano: altrimenti se togliamo la somiglianza della figura, ogni altra pianta di Tempio, o della Gre-

Grecia, o della Sicilia, o di Roma, ſupponendone per qualche ragione alterate le miſure, e la diſpoſizione, ſi potrà ridurre alla pianta Etruſca di Vitruvio.

Ma ciò, che toglie ogni queſtione, è, a creder noſtro, il vederſi i due Portici anteriore, e poſteriore di queſto Tempio Peſtano molto diverſi tra loro nelle miſure, come alla Tav. XIII. della ſua opera fa vedere il P. Paoli iſteſſo, nel cui ſuppoſto dovrebbero a giuſta ragione trovarſi perfettamente eguali. Uno è più profondo dell'altro per 15. palmi; onde troppo più grande ſi trova di quello, che c'inſegna Vitruvio, non avendo ſecondo il ſuo conto dovuto eccedere la metà della cella. Di più vi è un altro evidente indizio da eſcludere da queſti Portici Peſtani ogni maniera Etruſca, che da Vitruvio iſteſſo ricavaſi.

I Portici quadrangolari dei Tempj, e da Vitruvio, e dai monumenti antichi appariſce, o che erano tutti ſoſtenuti da colonne a una, o più file; o da colonne, e da due ale di muro, che a filo delle pareti eſterne della cella venivano innanzi, or più, or meno, terminando con un pilaſtro in cima, e dividevano il veſtibulo in due parti, cioè Portico, ed Antitempio. Se queſte ale di muro erano molto diſtanti, ſi collocavano tra loro due colonne a ſoſtenere il tetto; al che nel Portico della Rotonda è ſupplito con quell'arco, che gira ſopra i pilaſtri dell'Antitempio. La prima maniera tutta a colonne è Etruſca, e ne conviene il P. Paoli iſteſſo. La ſeconda colle ale di muro, e colonne è Greca, poichè l'inſegna chiaramente Vitruvio al Cap. 4. del Lib. 4., ove parla *dell'interna diſtribuzione del Veſtibulo*; e ſi oſſerva nei monumenti della Grecia, e della Sicilia di ordini Greci. Ora il Tempio maggiore di Peſto ha il portico diſtribuito in queſta ſeconda foggia.

Vedendo il noſtro Autore la forza di queſta difficoltà porta in campo un altro paſſo di Vitruvio, con cui pretende provare, che gli Etruſchi facevano i portici del loro Tempio in ambedue le forme. Ma certamente Vitruvio in quel paſſo, ove diſcorre di pilaſtri meſcolati colle colonne, parla della maniera Greca, con tutto che quel paſſo

passo sia nel Capitolo dei Tempj Toscani. Ognuno sa qual conto debba farsi della divisione dei capitoli, apposta ai testi Vitruviani. Convien dunque prendere il filo di tutto il discorso dell' antico Maestro. Speditosi dai Tempj Toscani, dei quali parla brevemente dopo dei Greci, passa a trattare di nuovo dei Tempj rotondi, o sostenuti da sole colonne, o colla cella, ed il portico intorno. A questi assegna le proporzioni degli Ordini Greci: però si rende palese, che ivi egli riassume di nuovo a dare i precetti della Greca Architettura. Quindi parla di un'altra maniera di Tempj ordinati colle stesse simmetrie degli ordini Greci, ma con disposizioni di qualche altra specie, e ne reca ad esempio Tempj di Roma, e di Atene. Anzi quei di Roma, che ancora rimangono, devono essere di questo genere misto, giacchè tanto si scostano da quei di Vitruvio. Poi soggiunge (ed eccoci al passo citato dal P. Paoli): alcuni prendendo la disposizione delle colonne dal genere Toscano, la trasportano alle specie Corintie, e Joniche: poichè ove nell'Antitempio vengono avanti pilastri, nello stesso luogo, dirimpetto alle mura della cella situano le colonne (1). Or chi non vede dal contesto di tutto il discorso, che le ale di muro con i pilastri, che vengono avanti, assegnate già da Vitruvio al Cap. 4. del Lib. 4. ai Tempj Greci, sono quelle, che si devono torre per sostituirvi due colonne alla Toscana, e variar così la Greca usanza dei pilastri? Che se poi come nei Tempj Greci s'introducevano le disposizioni Etrusche, così pretendesse il Padre Paoli, che nei Toscani s'introducessero le Greche, allora converrà mettere l'epoca del Tempio Pestano assai dopo l'eccidio di Troja, e dopo l'invenzione degli ordini Greci.

Convien dunque confessare, che niuno dei precetti inse-

(1) „ Nonnulli etiam de Tuscanicis generibus sumentes columnarum dispositiones, transferunt in Corinthiorum, & Jonicorum operum ordinationes; quibus enim locis pronao procurrunt antæ, in iisdem, e regione cellæ parietum columnas binas collocantes, efficiunt Tuscanicorum, & Græcorum operum communem ratiocinationem. *Vitruv. Lib. 4. c. 7. circ. finem.*

ſegnati da Vitruvio nella diſtribuzione della pianta del Tempio Toſcano ſi trova eſeguito nel Tempio maggiore di Peſto. Vediamo, ſe il ſuo alzato incontri maggior corriſpondenza colle regole, che del Tempio Etruſco ſeguita a dettare quel venerando Maeſtro.

Sarà continuato.

Incisione in Gemme.

L'Amore legato ad un albero, ſoggetto tratto dall'antico, e il gruppo delle tre Grazie, pur dall' antico, ſono ſtati valentemente inciſi dal Sig. Antonio Pazzaglia per il Sig. Cavalier Zinowiew Ruſſo, il primo in belliſſimo granato, ed il ſecondo in corniola: ſiccome pure ha colla ſolita ſua accuratezza in bella Sardonica, per il Sig. Conte Woronzow, inciſo il gruppo di Amore, e Pſiche.

Incisione in Rame.

Il Signor Filippo Hackert, celebre pittor di paeſi, ha fatto incidere in rame dal Signor Franceſco Morel due vaghe opere; e ſono due paeſi dal naturale, cioè la veduta della famoſa Villa Albani, preſa dalla Villa Patrizi fuori di Porta Pia; e la veduta delle Baſiliche di S. Maria Maggiore, e di S. Giovanni in Laterano preſa dalla Villa Coſtaguti.

MEMORIE
Per le belle Arti

SETTEMBRE 1785.

PITTURA.

Invisurum aliquem facilius quam imitaturum.
Fia chi l'invidi più, che chi l'imiti
Dati vit. de' Pitt. Antich. Zeusi.

RAri esempj si troveranno nell'istoria pittorica di questo secolo di un'opera, che sia stata con tanto desiderio aspettata, e che tanto abbia eccitato la curiosità universale, quanto il gran quadro rappresentante il giuramento de' tre Orazj, che nello scorso mese fu esposto al publico giudizio dal Sig. Giacomo Luigi David celebre Pittore Parigino. Le lodi, che meritamente ha riscosso quest'opera dalla più sensata parte dei Professori, e degl'intendenti, la pongono al sicuro dalle molte, ma lievi critiche; colle quali hanno cercato di atterrarla, quei medesimi, che nei primi momenti l'avevano più esaltata. Questa è una solita vicenda, che non sorprende chi conosce le umane debolezze, e sa quale terribil dominio eserciti sulle persone addette ad un Arte medesima, quella passione, cui noi dando l'onorato nome di rivalità, risparmieremo il vergognoso titolo d'invidia. I primi momenti, in cui si rimira un'opera grande, la verità trionfa, perchè nel punto della sorpresa una specie di avvilimento rende larghi lodatori coloro, che poi ritornando in se stessi (quasi le lodi date siano pregiudicievoli alla propria gloria) s'ingegnano con altrettanto biasimo di compensarle. A questo spir ito di

rivalità, perdonabile ai professori pei buoni effetti, che talvolta produce, si fa compagna sovente l'ignoranza di molti pretesi amatori delle belle Arti, i quali credono di assicurarsi il desiderato nome d'intendenti, coll'opporsi alle decisioni del Publico, e non si ricordano, che del quadro di Apelle giudicò meglio il cavallo, che il gran Macedone. Prima però, che parliamo delle critiche date a questa tela, vediamo come l'ha condotta l'Autore.

Ha egli imaginato, che i tre fratelli Orazj scelti a difendere la Romana libertà contro i tre Curiazj, prima di partire dalla Casa paterna, fossero dal Genitore esortati con energiche parole a valorosamente combattere, e ch'egli chiudesse il suo ragionamento esigendo da loro, che giurassero, o di vincere, o di morire. A questo giuramento ha supposto, che fossero presenti, la vecchia lor madre, la moglie di uno degli Orazj con due piccoli suoi figli, e quella sventurata sorella, che colse sì amaro frutto della vittoria del crudele germano. Un rustico cortile della Casa degli Orazj è la scena, in cui il Pittore ha rappresentato l'azione. Un meschino portico fabbricato con rozze colonne, e con rozze mura annuncia la semplicità di quei tempi. Il vecchio Orazio nel mezzo del quadro è sul punto di terminare la sua arringa; stringe nella sinistra le tre spade, che fra un momento passeranno nella mano dei figli, alza gli occhi al Cielo, e solleva la destra invocando i numi. Il calore, e l'entusiasmo del buon genitore, si è già comunicato ai guerrieri suoi figli, che commossi dalle parole paterne stendono impetuosamente le mani al giuramento, senza scomporsi dalla situazione, in cui stavano aggruppati ad ascoltarlo. Dall'altro lato del quadro la madre siede, e si raccoglie in seno i due piccioli nipoti, ad uno de' quali la tenerezza dell'età non lascia luogo ad osservare quanto siegue, ma l'altro un

po-

poco più grande, guarda attonito l'avo, i zii, ed il genitore. La ſpoſa di uno degli Orazj ſiede languida in atto di abbandonamento cogli occhi chiuſi, come colei, che ha già lungamente pianto. Appoggiata ad una ſpalla della cognata ſiede lacrimando anch' eſſa l' infelice ſorella. Queſto quadro può dirſi, che uniſca le maggiori bellezze di una ſcena tragica; giacchè commove a un tempo medeſimo la compaſſione, e il terrore, e ci ſembra compoſto con ſomma felicità. Il gruppo delle donne piangenti, oltre l'eſſere ben diſpoſto, ha una ſomma eſpreſſione. La madre è meno abbattuta delle altre donne, perchè forſe eraſi trovata preſente altre volte a non diſſimili avvenimenti, e perchè era Romana. Nel moſtrare tanto afflitta la ſpoſa di uno degli Orazj, pare, che abbia avuto in mente l'A. di ſeguire il gran Cornelio, che la finſe nella ſua tragedia ſorella dei Curiazj. La giovanetta cognata ſembra, che tenti di naſcondere il ſuo dolore. Vivace è l' atteggiamento del vecchio Padre, nè puo darſi eſpreſſione più energica di quella dei figli, i quali ſtendono il braccio con ſommo impeto, e forza, moſtrando l'anſietà di combattere, e di vincere. E' ſtata anche belliſſima avvedutezza del Pittore quella di fare si, che i guerrieri punto non ſi meſcolino, e non badino al pianto delle donne; ciò convenendo eſattamente al carattere fiero, e bellicoso di quei tre fratelli, uno de quali volle piuttoſto imbrattarſi le mani nel ſangue della ſorella, che ſoffrire quelle lacrime, che a lui ſembravano un oltraggio alla patria.

Con non comune eſattezza è diſegnata queſta tela, in cui ben ſovente ſi veggono accoppiate le bellezze della natura coll'*ideale*; belle ſono le arie delle teſte dei tre fratelli, le eſtremità condotte con eſattezza, ed ogni parte d'ignudo moſtra l' intelligenza dell' anatomia, e quella riſoluzione, che hanno le moſſe iſtantanee della noſtra macchina. I panneggiamenti ſono ideati, e diſpoſti con ottima

simmetria, e con una maniera di piegare grandiosa senza caricatura, e gentile nelle figure muliebri senza affettazione. Vedesi in essi l'imitazione dell'antico, ma non nel falso stile di alcuni, che credono di avere perfettamente acquistato il carattere antico, quando hanno lasciato alle loro figure tutta la durezza del marmo; onde non sembrano, che statue freddamente colorite. Benchè in questo quadro non vi siano grandi masse di ombre, ne grandi contrasti di lumi, non ostante l'effetto del chiaroscuro è molto vero ed accordato, e combina benissimo col gusto del colorito il quale è condotto con quiete, e con armonia senza quell'affettata vaghezza di tinte, che forma la delizia dei manieristi. Confessiamo non ostante, che forse in qualche parte poteva un poco più sfoggiare il pennello, che poteva aversi qualche maggior attenzione ai riflessi, e benche belle siano le tinte delle due giovani donne, non ostante potevano forse essere più nobili, e guidesche. Ma non volendo eccoci entrati nelle critiche, colle quali è attaccata quest'opera, e delle quali dobbiamo pur favellare.

Incominciano i censori dal trovare difettosa la scelta del soggetto, avendo il Pittore esposto un fatto, di cui gl'istorici non ci hanno lasciato memoria. Questo difetto potrebbe quasi dirsi estrinseco della pittura medesima, ma non ostante ci sembra, che possa assai ragionevolmente scusarsi. Giacchè è lecito ad un Poeta introdurre un qualchè episodio nella storia, che prende ad ornare di versi; la medesima libertà deve avere un pittore, per quelle licenze, che hanno fra loro comuni questi due ceti d'imitatori della natura, e che fu loro già accordata dal Venosino. Si aggiunge, che trattasi di un fatto istorico restato in alcune parti sì oscuro, che non siamo certi, se veramente i difensori della nostra libertà si chiamassero Orazj, o piuttosto Curiazj. Obiezione più rilevante contro il costume è certamente quella di avere il

il Signor David dipinto due dei fratelli, che in luogo di giurare colla destra, la sinistra mano stendono al giuramento. L'aver voluto il Pittore aggruppare le tre figure, e fare che la seconda stringesse gli omeri della primo lo ha fatto cadere in questo equivoco, da cui non sappiamo difenderlo; trattandosi che rappresentansi tre Romani, l'indole de'quali quanto era guerriera, altrettanto era superstiziosa, ed incapace di alterare una sacra cerimonia. Non ha egual peso la difficoltà proposta da alcuni, che hanno ritrovata troppo uniforme l'attitudine dei fratelli nel tendere le braccia. Tre valorosi giovani egualmente amanti della patria, egualmente riscaldati dall'allocuzione paterna, è troppo naturale, ch' esprimano in una stessa maniera i sentimenti del loro animo ardito. La natura ci spinge costantemente ad alcnni moti in alcune circostanze: l'espressione delle passioni simili per lo più si rassomiglia, e le regole della simmetria, e dei contraposti devono tacere, dove parla la natura. Ebbe forse difficoltà Raffaello, benchè tanto copioso, e fecondo nell' invenzione di porre nell' adorazione de' Magi tante figure colle braccia tese tutte in un attitudine eguale? Nò. Perchè conobbe, che in una simile circostanza la gran parte del popolo dovea muoversi con quel atteggiamento. Anche gli antichi bassirilievi ci somministrano di ciò frequenti esempj.

Vi è stato chi ha dato la taccia di povera alla composizione di quest' opera, ed avrebbe bramato, che fossero state ad essa aggiunte altre figure. Così molti spettatori desiderano, che nei drammi s'introducano inutili personaggi per il solo piacer di veder comparire sulla scena maggior numero di nuovi attori. Ma del gusto particolare di simili spettatori non hanno mai fatto gran caso i poeti. Anche in quella divisione di composizione, che noi abbiamo notata per una saggia avvedutezza si è voluto trovare un difetto. Ci sembra però, che quanto

 so-

ſopra ne abbiamo detto convinca del contrario. Si è creduto pure, che ſia offeſo il coſtume nel rappreſentare l'atto di un giuramento ſenza un'ara, e ſenza un ſimulacro. L'Autore però penſando, che il giuramento non ſia ſtato, che un'acceſſoria domanda del Padre, il quale avea incominciato a parlare ai figli per conſegnar loro le armi, ed animarli alla pugna, non avrà creduto neceſſario d'introdurvi e l'una, e l'altro. Mancanza maggiore contro il coſtume è l'avere dipinto tre ſpade l'una dall'altra diverſe, e quì la voglia di variare avrà fatto cadere il Signor David in queſto leggeriſſimo errore.

Una folla sì grande di objezioni, quaſi tutta diriggeſi alla compoſizione, ed alle oſſervazioni del coſtume. E' gloria per un Pittore quando una ſua opera non viene aſſalita, che da queſti lati; poichè è ſegno che l'occhio non è reſtato offeſo dall'eſecuzione dell'imitazione, la quale innegabilmente forma la parte principale della pittura. A ſaper bene ideare, e comporre una tela baſta l'ingegno, e la fantaſia: ma ad eſprimere poi, e ad eſeguire gl'ideati concetti *hoc opus hic labor eſt*. Non laſcierà mai d'ammirarſi l'Eliodoro nelle camere vaticane, benchè nel tempio degli Ebrei veggaſi un Papa col ſuo corteggio: e non manca di arrecarci ſtupore la morte di Didone nella galleria Spada, benchè i ſuoi cortigiani ſiano acconciati alla Spagnola.

Più ragionevole cenſura è quella di chi riprende il Pittore per aver effigiato il Padre degli Orazj troppo giovine, dal che avrebbe potuto aſtenerſi per doppia ragione; la prima perchè ha dipinto la moglie aſſai più vecchia di lui; la ſeconda, perchè ſe aveſſe rappreſentato queſt'uomo più vecchio ſi ſarebbe fatto ſtrada a dargli un altro carattere di muſculatura, ed avrebbe così ſchivato l'uniformità, ch'è forſe troppa nelle quattro figure virili. La teſta del Padre è imitata dal Marc'Aurelio, ed in parte da Raffaello, ma non oſtante poteva eſſere più nobile,

bile, giacchè resta alquanto rozza, e forse anche meschina in proporzione del corpo, se le se tolga la barba, la quale la fa sembrare più grande. Ecco esposta la maggior parte delle censure fatte a quest'opera; essendo vano che facciamo menzione di alcune altre più frivole, ed insussistenti. Quante volte anderebbe ripetuto ad alcuni il consiglio d'Apelle, che vedendo Alessandro, il quale nel suo studio parlava poco aproposito della pittura, lo consigliò piacevolmente a tacere, additandogli i suoi macinatori, che malamente poteano tenere le risa.

Il Signor David fece già i suoi studj in Roma, e dovendo ora condurre questa tela di somma importanza ha voluto tornarvi per eseguirla. Così la pensò un giorno anche l'immortale Poussino, onde scriveva al suo Cavalier del Pozzo, che lungi da Roma conoscea, che il suo valore ogni giorno più illanguidivasi, e che desiderava di presto tornarvi; acciò la veduta de'monumenti antichi, e delle opere dei moderni maestri, tornasse ad accendergli la fantasia, ed imprimergli nella mente le idee nobili, e belle, che avea nella sua lontananza perdute. Roma può dirsi a ragione la Madre commune delle Arti, e sono tutti suoi figli coloro, che in essa le appresero. Riguardando perciò da un canto il buono stile, che adotta il Signor David nelle sue opere, e rammentandoci dall'altro ch'egli in Roma acquistollo; potremo imitare ciò, che da altri fu leggiadramente detto del Pousino, e chiamarlo Uomo Parigino, e Pittore Romano.

Se il Sig. Giuseppe Turchi di Savignano corrisponderà con proporzionati progressi al primo saggio, che ha dato della sua abilità in una prima sua opera, potrà ben presto essere annoverato, non ostante la sua freschissima età, fra i buoni, e valenti Professori. Ha egli dipinto in una picciola tela con figure alte circa due palmi Alessandro infermo, quando dopo aver sorbita la bevanda apprestatagli dal Medico Filippo, consegna ad esso quel-

ſoglio, in cui era ſtato avvertito, che in quella medicina gli ſi preparava un veleno. Aleſſandro che nella ſua tenda giaceva nel letto, ſi è ſollevato per prendere la bevanda, onde ſiede, e moſtra la metà del corpo ignudo; nella deſtra tiene ancora la tazza, e colla ſiniſtra ha già conſegnato il foglio a Filippo, il quale leggendolo trovaſi nel primo momento della ſorpreſa. Efeſtione ſiede, e ſi appoggia al letto, dietro il quale vi è un guerriero in piedi, che colla mano ſi ſoſtiene il mento, ed accanto a lui pendono appeſe alle cortine le armi del Re Macedone. Incontro al letto vi ſono due altre figure, e dietro ad eſſe vedeſi la teſta di un piccolo paggio vicino ad una tavola, che s'appoggia ad un vaſo d'argento. Il padiglione è aperto dalla parte ov'è il medico, che ſi ſuppone di là ſia entrato. E' bene unita la compoſizione di queſto quadro, ed è eſpreſſiva, per quanto può eſſer la rappreſentanza di un fatto, in cui tolte le due figure principali, le altre non poſſono dimoſtrare commozione veruna, perchè Aleſſandro non avea ad alcuno rivelato i ſuoi ſoſpetti. La teſta di Aleſſandro eſprime un'attenta oſſervazione, e quella di Filippo la ſorpreſa, e lo ſdegno. Il diſegno è corretto, e nella figura di Aleſſandro vi ſi vede l'imitazione della natura, ma nobilitata. Forſe un poco miſera ci è ſembrata la teſta di una figura innanzi, e le pieghe dell'abito del medico troppo trite, e meſchine. La diſtribuzione de'lumi è ragionata, ed il colorito, univerſalmente ha vivacità, e guſto. La tinta locale del corpo di Aleſſandro è nobile, bello è l'impaſto della teſta del paggio, ed anche gli acceſſorj ſono dipinti con verità.

Queſta tela, che noi lodiamo, ha coſtato qualche rammarico al ſuo giovine Autore; giacche deſtinata per il concorſo di Parma ha riportato uno ſterile elogio, ma non la corona. Quell'accademia però, che ſaggiamente aſſegna le cagioni, che diriggono i ſuoi giudizj, ha creduto,

duto, che dovesse in essa *esser migliore la composizione, ed osservato con maggior studio il costume de' tempi*. Noi non abbiamo saputo conoscerci queste mancanze. L'abito del medico ci è sembrato meschino, ma non è però nè il *vajo*, nè *la giornea*, onde possa dirsi da esso offeso il costume. Qualcha rigido antiquario può darsi, che richiedesse qualche diversità nelle armi, e nei pennacchi. Noi temiamo, che l' Autore abbia realmente offeso il costume *di ogni tempo* dipingendo un infermo con un corpo bello, e robusto; ma dall' altro canto pare degno di scusa, se ha schivato di fare la figura principale rilassata e cadaverica; e dubitiamo, che in questo errore saranno anche caduti i suoi premiati rivali. Dell'opera del primo di questi, ch'è il Sig. Costantino Vauche di Ginevra, così parlano i giudici di Parma. *Felicissima ne fu trovata la composizione, chiuso il lume, e di un bell' effetto, franco il maneggio del pennello, e lo stile in generale accostantesi a quello del Poussino, che sì bene seppe imitare gli antichi. Fra queste bellezze però dispiacque il disegno delle figure poco corretto, e la mancanza di giustezza nelle proporzioni, e ne' piani*. Con queste nubi innanzi poco può risplendere lo stile Possinesco. Del lavoro del secondo, ch'è il Sig. Giuseppe Denasde Parigino, così decidono. *Il colorito è florido, la diligenza scrupolosa, dotta l'imitazione dell' antico nelle teste delle principali figure, le cui estremità sono benissimo condotte, gli accessorj toccati con gusto; i dintorni potevano essere più gastigati, più annodata la composizione, fuggendo la linea perpendicolare, e più svelte le figure, che sono alquanto tozze*. Quando gli avveduti giudici di Parma hanno così parlato dei suoi rivali si consoli il Sig. Turchi; perchè l' istessa accademia, che gli ha negato la corona, nell'assegnare poi i respettivi meriti, e difetti dei concorrenti si è espressa in modo, che dimostra ch' egli più d' ogni altro di ottenerla era degno.

Quan-

Quanto piacevole incarico è ad un pittore paesista, che abbia fatto i suoi studj sulla natura l'imporgli di copiare qualche bell' accidente della natura medesima, colla libertà di aggiungerci nuove bellezze, e di nasconderne i difetti; altrettanto è nojoso l'obbligarlo a copiare servilmente una veduta in cui ad alcune parti grandi ed eleganti, altre la Natura ne abbia accoppiate stravaganti, e meschine. Al Signor Francesco de Capo paesista di molto merito, benchè poco favorito dalla fortuna è toccata anche questa disgrazia; e dovendo dipingere la caduta di Tivoli è stato forzato da chi gli richiedeva l'opera, ad eseguirla servilmente, e a copiare coll'ultima esattezza tutti i più minuti, e dispreggevoli oggetti, che la circondano. Con ciò si è tolta gran parte della grazia pittoresca ad un' opera, che per altro è assai lodevole dal canto dell' esecuzione. Le acque, che precipitando sopra i sassi tornano a sollevarsi in candide spume, e poi fra quelli serpeggiando si ascondono, i vapori che s'inalzano, le rupi umide, e coperte di musco, gli alberi, che nascono fra le rupi medesime sono oggetti dipinti dal Signor De Capo con forza, e con verità, i quali fanno desiderare, che avesse egli potuto queste parti, che la Natura formò capricciose, e pittoresche, unire con altre di egual tempra, e formare così un insieme più nobile, e più bizzarro. L'esiggere da un paesista una scrupolosa fedeltà è un raffreddargli inutilmente la fantasia: inutilmente dissi, perchè dopo ch' egli sudò a rendere affatto simile la sua copia, una casa, che cada, un albero, che si schianti, un sasso, che cangi di sito mutano l'aspetto della veduta, e le fatiche del povero artista restano gettate al vento. In tutte le opere, che dipendono dall' estro, e dalla imaginazione non si devono mai porre i ceppi alla libertà dell' Autore.

MEMORIE

Per le belle Arti

SETTEMBRE 1785.

ARCHITETTURA.

Segue l'eſame ſull' Architettura delle

ROVINE DELLA CITTA' DI PESTO.

PER inalzare ſulla deſcritta pianta il Tempio d'ordine Toſcano, inſegna Vitruvio (1), che le colonne ſieno alte il terzo della larghezza del tempio, groſſe in fondo il ſettimo dell'altezza loro, e riſtrette in cima il quarto del

(1) *Ecco il reſto del Cap. 7. del lib. 4. di Vitruvio* de Tuſcanis rationibus ædium ſacrarum, *riportato ſopra a cart.* 128.,, Eæque (*colum-*
,, *næ*) ſint ima craſſitudine alti-
,, tudinis parte ſeptima, altitudo
,, tertia parte latitudinis templi;
,, ſummaque columna quarta par-
,, te craſſitudinis imæ contraha-
,, tur. Spiræ earum altæ dimidia
,, parte craſſitudinis fiant: habeant
,, ſpiræ earum plinthum ad circi-
,, num altam ſuæ craſſitudinis dimi-
,, dia parte: torum inſuper cum
,, apophygi craſſum, quantum plin-
,, thus. Capituli altitudo dimidia
,, craſſitudinis: abaci latitudo, quan-
,, ta ima craſſitudo columnæ: ca-
,, pitulique craſſitudo dividatur in
,, partes tres, e quibus una plintho,
,, quæ eſt pro abaco, detur; alte-
,, ra echino; tertia hypotrachelio
,, cum aſtragalo, & apophygi. Su-
,, pra columnas trabes compactiles
,, imponantur, uti ſint altitudinis
,, modulis iis, qui a magnitudine
,, operis poſtulabuntur; eæque tra-
,, bes compactiles ponantur, ut tan-
,, tam habeant craſſitudinem, quan-
,, ta ſummæ columnæ erit hypotra-
,, chelium, & ita ſint compactæ
,, ſubſcudibus, & ſecuriculis, ut
,, compactura duorum digitorum
,, habeat laxationem; cum enim
,, inter ſe tangunt, & non ſpiramen-
,, tum, & perflatum venti reci-
,, piunt, concalefaciunt, & celi-
,, riter putreſcunt. Supra trabes,
,, ſupra parietes trajecturæ mutu-
,, lorum, parte quarta latitudinis
(*ita Galianus, ſed paſſim apud alios*
,, altitudinis) columnæ projician-
,, tur: item in eorum frontibus an-
,, tepagmenta figantur: ſupraque ea
,, tympanum faſtigiis ex ſtructura,
,, ſeu materia collocetur; ſupraque
,, id faſtigium columen, cantherii,
,, templa ita ſunt collocanda, ut ſtil-
,, licidium tecti abſoluti tertiario
,, reſpondeat.,,

lor diametro inferiore. La base, ed il capitello, alti ciascuno un mezzo diametro di colonna, avranno, quella il suo particolar plinto rotondo; questo tre distinte parti, abaco, ovolo, e collo con un tondino, ed un listello. Sopra i capitelli, non comportandolo di pietra la distanza delle colonne, si collocherà un proporzionato architrave di legno, fatto di travi accoppiati, ma tra lorò distanti due dita, acciò non si riscaldino, ne imputridiscano. Sopra questi travi, ed il fregio di muro poseranno i modiglioni, che sporgeranno in fuori il quarto dell'altezza della colonna. Per ultimo si farà il frontespizio in modo, che sopra di questo posando l'asinello, i puntoni, i tempiali, o sia l'armatura del tetto, lo scolo di questo corrisponda ad un *terziario*. Lasciamo questo passo, sopra cui sono poco d'accordo gl' interpetri; e vediamo se il Tempio maggiore di Pesto, che secondo il Padre Paoli tanto conferisce a intender Vitruvio, dove ragiona dei Tempj Toscani, ci mostra nell' elevazione sua alcuna delle forme, e proporzioni descritte. A noi però sembra ravvisarvi le seguenti notabili differenze.

Le colonne dell' edifizio Pestano sono più lunghe del terzo della larghezza del Tempio: invece di essere in fondo il settimo dell'altezza loro sono poco meno di un quarto; e si ristringono in cima notabilmente più di un quarto del loro inferior diametro. Non hanno base di sorta alcuna, non che quella propria dell'ordine Toscano col plinto rotondo. Il capitello oltre esser più basso di un mezzo diametro, manca totalmente di una delle tre parti, che costituiscono quello Toscano, cioè del collo, col tondino, ed il listello; e se si volesse a ciò supplito colla cima del fusto della colonna, ornata di certi canaletti orizontali, non si avrà mai, nè per le dimensioni, nè per la forma il capitello di Vitruvio. Il fregio ha i Triglifi, che Vitruvio assegna in più luoghi per un carattere proprio, e distintivo dell'ordine Dorico, e dei quali non fa parola nell' ordine Toscano. I modiglioni sopra il fregio vengono

no in fuori non già il quarto dell' altezza della colonna, ſecondo che vogliono quaſi tutti gl'interpetri, ma meno di un nono. Vedremo a ſuo tempo, ſe il Padre Paoli tolga l'oſcurità della parola *tertiarium*.

Ma queſte non ſono differenze, che per chi ſegue la comune interpretazione di Vitruvio. Il Padre Paoli crede in molti luoghi dover recedere da queſta, in altri prende per inſenſibili, e diſprezzabili queſte differenze. Conviene pertanto vedere per vantaggio delle belle Arti, ſe devono queſte nuove ſpiegazioni ſoſtituirſi alle vecchie già ricevute; ſe quelle differenze ſieno da traſcurarſi in regola di buona architettura; e in fine ſe i precetti di Vitruvio, ſpiegato ancora a modo del P. Paoli, ſi trovino eſeguiti nel Tempio maggiore di Peſto.

E primieramente circa le colonne più alte del terzo della larghezza del Tempio, il P. Paoli le accorda ingenuamente; ma *di qualche differenza, ſe ben piccola, e da non farſene per avventura conto alcuno*, che egli fa aſcendere a 5. parti per colonna, avendo già fiſſato per modulo del ſuo ordine il ſemidiametro della colonna diviſo in 30. parti. Ma noi troviamo, che eſſendo il tempio largo palmi 92., e mezzo, o ſia a palmi 4. per modulo, moduli 23., e parti 4. in circa, ed eſſendo le colonne alte ciaſcuna moduli 8. par. 9., la ſomma di tre colonne dà moduli 24., e parti 27., cioè un modulo, e parti 23. di più, qual differenza diviſa in tre aſcende, non più a 5. parti di differenza per colonna, ma a più di 17., che ſono più di mezzo modulo, da non poterſi traſcurare. Egli per iſcuſa di queſte negligenze reca ad eſempio le colonne angolari dell'edifizio, ſituate ad intervalli diſuguali per imperizia, e traſcuraggine degli artefici. Ma noi anzi da quella irregolarità caviamo un argomento contrario; poichè la crediamo introdotta con rifleſſione, e ſaviezza per ragione dei triglifi, come ſotto diremo. Intanto aſſicuriamo i noſtri Lettori, che quegli artefici, ed Architetti facevano conto di quantità molto minori, come ſono le dette irregolarità, che

non arrivano a un palmo, per non credere, che volesſero traſcurare in palmi 34. di altezza due palmi per colonna, a cui è uguale un mezzo modulo. Molto meno secondo la pianta Toſcana di Vitruvio, che egli miſura ſopra il piano della ſcalinata, ſiamo in grado di accordare al Padre Paoli, di computare la larghezza di queſta per la larghezza totale del Tempio, come egli vorrebbe, per avere l'eſatta ſomma di tre colonne. La ſcalinata, come molto variabile ſecondo il numero degli ſcalini, non può mai ſervir di regola per un' eſatta miſura, come quella che nel noſtro caſo preſcrive Vitruvio, il quale neppure ne parla.

Dall'altezza della colonna, già trovata nel terzo della larghezza del Tempio, e quindi diviſa in ſette parti, crederono ſin' ora tutti gl' interpetri di averne trovato la groſſezza. Ma il Padre Paoli pretende, che ſienſi ingannati, e che queſta deva trovarſi non nell'altezza della colonna, ma in quella di tutto il tempio, compreſo il frontespizio diviſa per ſette. Egli così ſpiega Vitruvio: *preſſo gli antichi Etruſchi l'alzata del tempio era ſette diametri di colonna, la larghezza era tre altezze della ſteſſa colonna*. Varie ſono le ragioni, a cui ſi appoggia. La prima, e la principale è, che Vitruvio nel ſuo diſcorſo paragona la parte al tutto, e la colonna all' intiero edifizio, onde da queſto devono deſumerſi le dimenſioni della colonna. Accordando al Padre Paoli, che Vitruvio voglia dalle dimenſioni totali cavare le parziali, diſtingueremo tra il tutto noto, e il tutto ignoto, tra le parti dell' edifizio, che eſiſtono nel momento, in cui parla Vitruvio, e le parti, che non eſiſtono, anzi, che devono ſtabilirſi, e cercarſi. Delle tre dimenſioni dell' edifizio, lunghezza, larghezza, ed altezza, allorchè Vitruvio, ſtabilita la pianta dell'edifizio, cominciò a fiſſarne l'elevazione, l'altezza certamente era ignota, non eſiſteva, anzi era quella, che doveva cercarſi. E quantunque il problema ſia una ſemplice operazione di compaſſo, noi sfidiamo a trovare la groſ-

ſezza

ſezza della colonna nell' alzata del Tempio, che ancora non eſiſte, l'iſteſſo Archimede, il Neutono ſteſſo, eſſendo condizione invariabile della più facile operazione aritmetica alla più altruſa dell'Algebra ſublime, di ricavare il valore delle quantità ignote dalle note. Era però nota la larghezza del Tempio: da queſta deve deſumerſi non ſolo la lunghezza della colonna, dividendola in tre parti, ma ancora la di lei groſſezza, dividendo per ſette l'altezza trovata; il che geometricamente è lo ſteſſo, che dividere la larghezza del Tempio in parti 21., di ſette farne l'altezza della colonna, e di una il diametro: altrimenti il teſto di Vitruvio inteſo a modo del Padre Paòli proporrebbe un problema inſolubile, che d'altronde non ſi direbbe problema. Che ſe Vitruvio aveſſe voluto la colonna di quattro diametri, averebbe detto, che le colonne ſi faceſſero *ima craſſitudine parte quarta altitudinis* (*ſuæ* s'intende ſempre), e non *ſeptima*, come preſcrive, che ſarebbe ſtato lo ſteſſo, che ordinare di dividere tutta la larghezza del Tempio in parti 12., e di 4. farne l'altezza, e di 1. la groſſezza.

Laſciando la queſtione, ſe Vitruvio nel fiſſare le proporzioni delle colonne, poſſa aver mai calcolato il fronteſpizio, che può eſſere più, o meno alto, ſecondo che poſa ſopra più, o meno colonne; diviſa a modo del Padre Paoli tutta l'altezza del tempio in 7. parti, e di una di queſte fatto il diametro della colonna, ſarebbe deſiderabile, che egli diceſſe con qual legge Vitruvio nel reſto del ſuo diſcorſo ci preſcrive, che noi non eccediamo 4. diametri. Forſe Vitruvio ha diviſo tutta la larghezza del Tempio in 12. parti? Forſe non alza il Tempio più di ſette di queſti parti? Di queſte forſe quattro ne aſſegna alla colonna, e tre al cornicione, ed al fronteſpizio? Vitruvio nulla ci dice di ciò; e con quante geometriche operazioni ſi tentaſſe di ridurre il teſto di Vitruvio all'interpetrazione del Padre Paoli, tutto ſarebbe invano, e l'alzato del Tempio non potrebbe andare innanzi, poichè ſi

cer-

cercherebbe in quantità ignote, ſupponendo già fatto, ciò che deve farſi. Il Tempio maggiore di Peſto finiſce di diſingannarci dell'inutilità della nuova ſpiegazione. Egli s'inalza per più di 7. diametri, e mezzo, e la ſua colonna ſorpaſſa i quattro. Ora chi prenderà per una quantità diſprezzabile più di mezzo diametro in ſette? Soggiunge però il Padre Paoli: *ſe ſi prenderà l'altezza dall'interno piano ſino alla ſommità, ma non computato il cornicione, che ſi ha per un'acceſſorio ornamento, la corriſpondenza ſarà eſattiſſima* con i ſetti diametri. Perdoni il Padre Paoli: Vitruvio non parla nel luogo, di cui diſputiamo, dell'interno, ma dell' eſterno del portico. Il Cornicione poi non è un acceſſorio ornamento, ma una parte eſſenziale degli ordini, che da Vitruvio in quà ſempre ſi è calcolata nelle miſure di queſti, onde non poſſiamo tenerlo per una quantità traſcurabile. Giacchè dunque nè il conſenſo di tutti gl' interpetri, nè la geometrica evidenza, voglion la nuova interpetrazione del P. Paoli, che neppur reggerebbe colle miſure del Tempio Peſtano, reſti la colonna Toſcana di Vitruvio di ſette diametri; come ancor Plinio la vuole al *lib. 36.*; e facendoci ſopra un proporzionato cornicione, e fronteſpizio ſecondo i diſegni dei celebri Architetti, s'inalzi il Tempio Etruſco Vitruviano fino alla punta del tetto, non per ſette diametri, come vuole il Padre Paoli, ma almeno per dodici.

Le altre ragioni, che determinarono il Padre Paoli alla ſua interpretazione Vitruviana, ſono i grandi inconvenienti, che dalla comune ne naſcono. Il primo, ſecondo lui, è, che i colonnati Toſcani di ſette diametri ſarebbero più gentili, e delicati dei Dorici di ſei. Ma ſe il P. Paoli conſidera, che ſono ſtati gli Architetti del ſecolo decimoſeſto quelli, che preſcriſſero queſta maggior ſodezza al Toſcano, quando unirono ai tre ordini Greci, Dorico, Jonico, e Corintio, i due Italiani Toſcano, e Compoſito, e che Vitruvio non ammette queſti gradi di ſveltezza, che nei tre ordini Greci, e parla del Toſcano come

me di un'ordine a parte, e isolato, tutto l'inconveniente sparisce. E quando al risorgere delle arti si fissò la detta serie di cinque ordini, messero i nostri maestri per il primo il Toscano di sette diametri: ma non già per secondo il Dorico o di quattro, o di sei, che Vitruvio stesso aveva ingentilito facendolo di sette; ma i Dorici più svelti, maggiori di sette diametri, che loro somministrarono gli antichi esemplari, il Teatro di Marcello, il Tempio della Pietà, quello di Cora, e altri, e così prevennero ogni difficoltà.

Il secondo inconveniente, che trova il Padre Paoli nella colonna Vitruviana di sette diametri, è, che dovendo il quarto dell' altezza di questa fissare lo sporto dei modiglioni, questo, come quasi di due diametri, sarebbe eccedente, e cagionerebbe un cornicione necessariamente rovinoso. Noi osserviamo però, che quanto alla solidità reale ogni pericolo di necessaria rovina è tolto dal riflettersi, che il cornicione, di cui parla Vitruvio, era di legno, e tali ancora i modiglioni, ben atti a fare un' ampia gronda, come usarono gli Etruschi anche nei loro cortili. Quanto alla solidità apparente, se sono troppo lunghi i modiglioni di Vitruvio, per essere il quarto della colonna, non sono meno quelli del Padre Paoli, benchè di un diametro, poichè anche in questo modo sono il quarto della sua colonna alta 4. diametri. Esaminate poi le tavole Pestane, troviamo, che i modiglioni del Tempio maggiore sporgono meno del nono della colonna, onde invano ancor quì si cerca Vitruvio, o secondo il solito sentimento degl'interpetri, o secondo quello del Padre Paoli.

Il Marchese Galiani volendo rimediare al poco grato effetto dei modiglioni di Vitruvio, pretende, che dove nel testo se ne assegna la misura colla quarta parte dell' altezza della colonna, si deva leggere invece *parte quarta latitudinis columnæ*. Questa variazione, che può avere qualche difficoltà per la proprietà della lingua latina, di-

cen-

cendo Vitruvio *crassitudo columnæ*, e non *latitudo*, in tutto il capitolo 7. non merita però di essere disprezzata. Il Padre Paoli, cui non piace, pretende, che con tal mezzo ne venisse un cornicione meschino. Lo preghiamo però a riflettere, che sopra i modiglioni vi vanno altri membri, che tutti possono, e devono avere il loro sporto, e con questo mezzo gli antichi, ed i moderni fecero maestosi cornicioni con modiglioni non più grandi di un quarto di diametro. Tali sono alcuni del Palladio, e quel superbo frammento, tra gli altri, che si ammira negli Orti Colonnesi. Volendo per tanto trasportare in pietra il cornicione Toscano di legno, che troppo grave riuscirebbe colle proporzioni Vitruviane, il compenso del Galiani, che salva in qualche modo il testo, che averà sofferto dai copisti assai più strane mutazioni, non merita il nome *di arbitrario*, *senzo motivo*, *ed inutile*.

Avendo dimostrata insussistente e col testo, e coll'esempio del Tempio Pestano la supposta divisione dell'alzato del Tempio Etrusco in sette diametri, cade da se la spiegazione del controverso *Terziario*, che il Padre Paoli sopra vi appoggia, in questo modo. Essendo di quei sette diametri la colonna alta quattro, e tre il cornicione col frontespizio, se i modiglioni, e la gronda sporgono in fuori per un diametro, ecco, che sono un terzo del tetto compito, come vuole Vitruvio. Non tedieremo i Lettori col recar loro le diverse opinioni degl'interpetri più accreditati nel sottintendere un termine di relazione, che non si cava dal contesto, al termine relativo *Tertiarium*; o questo significhi la terza parte di qualche cosa, o qualche misura accresciuta di un terzo, come vuole Vitruvio stesso *al Cap.* 1. *Lib.* 3. Solamente noteremo al solito, che quando tutto si accordasse al Padre Paoli, il tetto del suo Tempio maggiore sporge in fuori non uno com'egli vorrebbe, ma la metà di un diametro.

Sarà continuato.

MEMORIE

Per le belle Arti

OTTOBRE 1785.

Pittura.

. . . . Musarum edoctus in antris
Aonias reseravit opes, graphicaque poesi
Quæ non visa prius, sed tantum audita poetis
Ante oculos spectanda dedit
Du Fresnoy de Arte Graphica.

MEntre il tenero Gesner, il Teocrito dell' Alemagna, adornando di dolci versi le sue leggiadre invenzioni, ci espone con tanta delicatezza i pastorali costumi, e vorrebbe fra gli agj, e il lusso delle città destarci ad invidia verso la rustica semplicità delle campagne: la pittura emula sempre nell' invenzione della poesia, ci rappresenta anch' essa con vivaci colori le allegre feste degli innocenti pastori. Il Signor Augusto Nahl di Hassia Cassel ha eseguita un' opera di simil genere; ed appunto come il poeta nell' esporci le azioni campestri le nobilita per renderle più interessanti; così egli dipingendo un soggetto pastorale ha dato alle sue figure quella eleganza di forme, che converrebbe agli abitatori delle campagne se fossero teneri e virtuosi, quali li vanno sognando i seguaci d'Apollo. Due giovani sposi, che vengono a implorare il favore di Venere con un sagrificio è l'argomento, ch'egli ha trattato in una piccola tela copiosa di figurine dell' altezza di un palmo. In una ridente campagna alle sponde di un placido fiume, che da lontano si vede scendere serpeggiando, s'inalzano varj alberi folti ed ombrosi, fra' quali s'intreccia una larga tenda,

e ſotto l'ombra di queſta ſorge il ſimulacro di Venere, cui il fanciullo Cupido preſenta la punta dello ſtrale. La ſtatua della Dea è circondata dai giovani più vaghi, e dalle più vezzoſe donzelle; alcune figure ſi ripoſano ſedendo ſul prato, altre ſi appoggiano agli alberi, altre favellano fra loro, ed altre teneramente ſi guardano. Innanzi all' ara ſi veggono peſci, fiori, e frutti, offerte portate alla Dea dalle ninfe devote. Un fanciullo ſtraſcina un capretto, ed un altro offre alla Dea una tazza, ed intanto un vecchio ſacerdote inalza gli occhi al Cielo invocando il favore di Venere sui ſpoſi, che giungono. Il piccolo naviglio, che li conduce, è già arrivato, ed un robuſto vecchio col ginocchio a terra lo tira alla ſponda. Siedono nella barca tre ninfe, che portano i pomi, la vittima, e i vaſi pel ſacrificio, ed un uomo è con eſſe. Lo ſpoſo impaziente è già diſceſo a terra, e tende le braccia alla ſpoſa, che ſulla ſponda del naviglio ſta in atto di abbandonarſi fra le braccia del marito. Si riconoſce in queſt'opera, che ha cercato l'Autore d'accoppiare allo ſtile ridente dell'Albano, l'eſattezza Puſſineſca, onde univerſalmente è diſegnata con preciſione, ed eleganza. Il colorito è florido e vago, e ſolo temiamo, che la ſoverchia finitezza lo renda in qualche parte meno dolce, e fluido. Belle ſono e vivaci le attitudini delle figure, nobili le fiſonomie, ed il gruppo dei due ſpoſi è veramente pieno di eſpreſſione, e di grazia; giacchè lo ſpoſo muove la teſta affettuoſamente, e ſembra, che ſia egualmente intento a ſoſtenere, che ad abbracciar la ſpoſa la quale dimoſtra nel volto una timoroſa vergogna. Le figure ſono aſſai ben diſpoſte in queſta tela, ed anche la parte eſpreſſiva della compoſizione può dirſi aſſai lodevole, ſe ſi oſſervino i gruppi ſeparatamente Avremmo però deſiderato, ch'eſſa foſſe più legata, e ſiccome la venuta dei ſpoſi è l'oggetto principale del quadro, così pare, che tutti coloro, che ſono intorno alla Dea, dovrebbero dimoſtrare una maggiore attenzione verſo l'arrivo

rivo di essi. Difenderassi forse il Pittore dicendo, che quei lieti Pastori sono tanto pieni della propria felicità, che poca parte prendono nell'altrui; ma s'egli così si difendesse, allora non sapremmo approvare la scelta del soggetto, ch' egli ha preso a trattare. Deve il Pittore avere innanzi agli occhi il *simplex dumtaxat & unum* di Orazio, e nell' abbracciare un soggetto, deve eleggerlo tale, che possano tutte le figure in esso introdotte combinare in un punto di azione. Hanno i quadri egualmente, che i drammi il loro argomento, ed il loro protagonista, ed ambedue devono trionfare nella composizione; altrimenti come in un dramma restano freddi e nojosi quei personaggi, che non tendono allo scopo principale dell' azione; così in una tela tutte quelle figure, che allo stesso principale scopo non tendono, distraggono inutilmente gli occhi de' riguardanti, e minorano l'impressione, e il diletto, che l'oggetto rappresentato dovrebbe in essi produrre.

L'essere mal contento delle proprie opere, e lo scoprirvi ad ogni momento nuove mancanze fu sempre proprio dei maggiori Artisti: e se nei grandi ingegni (come in Leonardo da Vinci, ed altri) si rese talvolta difetto, inducendoli a guastare cose già molto alla perfezione vicine; è però sempre vero, ch' è questo un gran pregio in un giovine Pittore. Non saranno mai superate le difficoltà maggiori dell' arte da quel principiante, che lusingato dall' amor proprio riguarda i suoi lavori non con severa critica, ma con dolce compiacenza. I talenti, ed i studj del Signor Gaspare Landi Piacentino ci fanno credere, che un giorno potrà annoverarsi fra i valenti professori: ma ci conferma più nelle nostre speranze l'averci egli a replicate istanze pregato di non parlare di alcune sue opere, nelle quali egli troppo rigido crede di ravvisare i più gravi difetti. Sono queste quattro argomenti mitologici, da esso trattati con buona invenzione, e nei quali la mancanza di alcune bellezze, che vi si poteano aggiungere, devesi attribuire all' estrema fretta, con cui egli ha dovuto eseguirli.

Rappresenta il primo di questi quattro quadri compagni con figure di tre palmi, e mezzo Arianna, e Bacco. Arianna siede sopra uno scoglio, e Bacco in piedi la guarda teneramente sorridendo. Nella sinistra tiene il tirso, e nella destra una corona d'oro gemmata con cui vuole cingere la fronte ad Arianna, che volge con ben inteso scorcio la testa indietro, e passando la mano sinistra al fianco di Bacco colla destra tiene anch'essa la corona medesima. Ha ideato il Pittore, che la presenza di Bacco abbia fatto già nascere dietro lo scoglio una vite, che ricca di pampini, e di uve va stendendo i suoi tralci fra i tronchi vicini. Vedesi da lungi il mare, e sul lido la tenda di Teseo, ed Amore, che contento di aver consolato la bella Arianna corre colla face ad abbruciare la tenda del Greco infedele. Lo stile in cui è condotto questo quadro è assai buono, giacchè vi si conosce che l'Autore ha cercato di unire l'imitazione della natura alla scelta. Molto vera è l'espressione della testa di Arianna, che mostra negli occhj il passaggio dal dolore alla gioja. Le due figure sono disegnate con eleganza di forme, e colorite con vaghe tinte. Nell'attitudine dell'Arianna si vede, che il Pittore ha avuto in mira d'imitare la Dirce del famoso Toro Farnesiano, e nella testa del Bacco forse troppo servilmente ha seguito le forme dell' Antinoo.

Nella seconda tela sono figurate Tetide, e Peleo. Sorpresa in un antro vicino alle sponde del mare la Dea, ed afferrata per un braccio da Peleo si rivolge verso lui spaventata, e muove il passo verso il mare, per trovare scampo nel suo carro, e nell'onde. Ma del suo carro però vedesi Amore che se n'è già impadronito, e che sferzando i delfini lo allontana dalle sponde, e ridendo si volge indietro. Molto poetica è l'invenzione di questo quadro, ed il gruppo delle due figure è bene unito, solo poteva darsi un'attitudine più pronta alla Tetide, la quale dovea mostrare il moto violento di chi tenta liberarsi dalle mani di uno che a forza il trattiene. La figura del

Peleo

Peleo è di buon carattere, e ben colorita; delicata è la tinta della Tetide, ma però crediamo che le sue forme non siano abbastanza svelte, e gentili, e che anzi siano alquanto pesanti. Qualche erudito troverebbe scusa all' Autore nell'esempio di Zeusi, che solea rappresentare le sue figure di membra grandiose, e piuttosto mastine, ma questo in Zeusi fu un vizio, e degli uomini grandi i meriti, e non i difetti imitare si devono.

Nel terzo quadro ha dipinto il Signor Landi Amore, e Psiche. Ha immaginato egli, che mentre Psiche piangeva, e dolevasi dell' imprudente sguardo, che le costava la perdita dello sposo, Amore sia sopraggiunto a consolarla, e a perdonarle: che all' apparire di lui sia sparito l'orrore del luogo deserto in cui la Ninfa trovavasi, e che la campagna abbia acquistato il più ridente aspetto, e siasi rivestita di alberi, e di fiori. Psiche riscossa dall' attitudine in cui sedeva appoggiando il gomito ad uno scoglio, e sostenendo colla sinistra mano la fronte, lascia il braccio nella situazione medesima, e si volge ad Amore, che a lei stringe la destra, e colla placidezza del volto esprime, che le ha perdonato, e le accenna la sua reggia, che si vede in lontano. Un piccolo Amorino in distanza siede, e guarda attonito la lucerna, quasi non possa comprendere come quel vile arnese fu cagione di tanto pianto. Nel corpo dell'Amore ha cercato l' Autore d'imitare il bel Genio del Museo Vaticano, ma potea pure dare a questa divinità una fisonomia più graziosa, come più nobile poteva averla la Psiche, la di cui figura è panneggiata con molto intendimento. Il colorito di questo quadro è florido al pari degli altri, e gli alberi, le erbe, ed i fiori sono dipinti con buona pratica, e risoluzione.

L'ultima tela di cui ci resta a parlare, rappresenta il ratto di Proserpina. Ha figurato il Pittore che il carro di Plutone siasi già molto inoltrato per le vie sotterranee, onde sia vicino alla reggia di Pluto. Il fumo, e le fiamme, che for-

ſorgono come da una voragine da un lato del quadro lo fanno comprendere: i cavalli ſi affrettano verſo quella, e Plutone diſceſo dal carro ha tratto fuori di eſſo la ſua bella preda. Il Nume pianta con forza i piedi in terra, e ſtringendo fralle braccia la donna, tenta di appreſſare al di lei volto le nere labbra; eſſa con violento sforzo ſi allontana da lui, colla mano lo reſpinge, e piegaſi indietro gridando. Amore vola innanzi al carro, e ſorridendo rivolge indietro la teſta; egli ſtringe in mano la face, quaſi abbia a lui ſervito di guida a Pluto nel rapimento, ed abbia con quella illuminato le oſcure vie delle viſcere della terra. Queſto quadro è dipinto a lume di notte, e la face d'Amore è quella che illumina tutti gli oggetti. Generalmente l'effetto del lume è ben conſervato, le due figure ſono aggruppate con eſpreſſione, il colorito è vivace, ed il chiaroſcuro è trattato con una certa forza, che ci fa credere, che ſe queſto Pittore potrà condurre all' ultima finitezza un' altra opera veduta di notte, la eſeguirà con una felicità poco commune ai Pittori Italiani, che non ſi ſono troppo applicati all'imitazione di queſta parte della natura.

Queſte opere delle quali abbiamo parlato ſono deſtinate per un perſonaggio illuſtre, che ſeguendo le tracce de' ſuoi glorioſi antenati è uno de' più illuminati Protettori delle belle Arti, di cui ſi pregi la colta città di Torino. Egli è il Signor Principe della Ciſterna un diſcendente da quel famoſo Cavaliere del Pozzo, che tanto nello ſcorſo ſecolo operò a favore delle lettere, e delle Arti. Queſto Principe adorna con opere di ſcelti profeſſori un ſuo appartamento, in cui farà sfoggiare unito alla ricchezza il buon guſto; tanto più che nell' ornarlo ſi ſerve del conſiglio del Sig. Conte di Beinaſco, Cavaliere, che per i ſuoi ſingolari lumi nell' architettura, ſi è reſo abbaſtanza noto nell'Italia.

Del Signor Jacob More di Edimburgo abbiamo altre volte parlato; ma ora di nuovo favelleremo di lui con ſom-

ſommo piacere, perchè le ſue opere ſono ſempre condotte con dotta avvedutezza, e ci forniſcono materia ad utili rifleſſioni ſull' Arte. Ha egli dipinto per la villa Borgheſe una gran tela, in cui per accompagnare il bel Paeſe, che vi ha rappreſentato, ha eſpreſſo la favola della traſformazione di Dafne in lauro. Nell' avanti del quadro ſi vede una ruſtica ſtrada in mezzo a due rupi veſtite di folti alberi, fra i quali al deſtro lato s'inalza un pino; da una parte della ſtrada medeſima ſcorre un fiume; circoſtanze che l'Autore ha giudizioſamente oſſervate per far comprendere, che Dafne era giunta in luogo ove non avea più ſcampo, e ſolo potea ſperare nel favore de' Numi. Infatti Apollo l'ha raggiunta, e già col braccio l'arreſta; ma la Ninfa volge gridando gli occhi al Cielo, ed eſaudita dai Numi già cangia in radici d'alloro i piedi, ed in frondoſi ramoſcelli le mani. Il fiume che fa di sè bella moſtra in queſta veduta ha origine da un lago, che vedeſi nell'ultima lontananza circondato da monti, e queſto fiume viene tortuoſamente aggirandoſi per una campagna più alta, e dopo eſſere con precipitoſa caduta diſceſo ad un piano più baſſo, ritorna a prendere il ſuo placido corſo agitato ſolamente da un leggero venticello, che ne increſpa le onde. Queſto quadro è dipinto con quella felicità d'eſecuzione, ch' è propria del Signor More. Avendo egli voluto rappreſentare le prime ore di una mattina di eſtate, l'aria è ſerena, ma ingombrata da leggeri vapori; le minute ſtille che s'inalzano dalle acque cadenti, l'effetto, che ſopra di eſſe fa il vento, ed il traſparente velo, che oppongono alla luce i mattutini vapori ſono tutte coſe imitate fedelmente dalla natura. Lodevole però ſopra tutto è l'ingegnoſa avvertenza, con cui ha ſaputo l'Autore adattarſi alla forma della tela ſoverchiamente alta. Un pino è l'albero, ch'egli ha preſcelto per trionfare nella parte anteriore del quadro, e nell'indietro dividendo la campagna in due piani, ha potuto empire maggior-

giormente la tela, e schivare quella spiacevole uniformità, che forma la veduta di una continuata pianura. Le composizioni difettose per la necessità di adattarsi ad un determinato sito sono talora scusabili nei quadri d' istoria; ma non mai nei paesi. La natura offre una immensa varietà di alberi, di rupi, di sassi, di monti, e di altri oggetti, che basta saper scegliere fra tanti quelli, che sono più adattabili all'opera, che deve eseguirsi, e non v'è dubbio di poter comporre, ed unire in qualunque strana figura, un qualche bell' accidente della Natura. Ma d'onde avviene, che vediamo molti paesi o male ideati, o sempre uniformi, e disposti cogli stessi alberi, cogli stessi sassi, e cogli stessi edifizj? Ciò nasce, perchè dai paesisti non si studia la natura, la quale sola può ad essi suggerire le più copiose, e le più belle composizioni.

Nell' ultimo nostro foglio pittorico, parlando delle corone dispensate dall' Accademia di Parma, si disse, che la seconda di queste era toccata al Sig. Denasde Parigino, e ciò a norma di quanto avea pubblicato colle stampe l'Accademia medesima. Ora sappiamo, che per equivoco avean creduto quegli Accademici, che la tela, cui accordarono il secondo premio fosse opera del Sig Denasde; quando è lavoro del Signor Filippo Daelli Milanese giovine, che studia con molta assiduità sotto la direzione del chiariss. Signor de Maron. L'Accademia, riconosciuto l'errore, ha implorato dalla generosità del Sovrano un nuovo premio per il Sig. Daelli, lasciando, che goda il Denasde di quello, che la cieca fortuna gli ha fatto usurpare. L'opera del Signor Daelli fu da noi veduto innanzi che partisse per Parma, ed allora non ci era lecito di parlarne, ora, che potremmo farlo non possiamo averla sotto gli occhi: ci rammentiamo però, che la figura di Alessandro era molto gentile, e che quella di Filippo era la più elegante di ogni altra per l'attitudine, per l'espressione, e singolarmente per i bellissimi panneggiamenti, coi quali era vestita.

MEMORIE
Per le belle Arti

OTTOBRE 1785.

Architettura.

Segue l'esame sull' Architettura delle
ROVINE DELLA CITTA' DI PESTO.

SEguitando a paragonare il Tempio Toscano di Vitruvio col Tempio maggiore di Pesto, troviamo, che questo manca totalmente di base. Il Padre Paoli però c'informa al §.49.della Diss. III., *che era costumanza de' Toscani di situare le colonne prive ordinariamente di base*. Non esistendo alcun monumento di ordine Toscano, a riserva di una sola mezza colonna riportata dal Piranesi nelle sue *Magnificenze Romane*, che può credersi Toscana, avendo la base col plinto rotondo; e Vitruvio volendole chiaramente colla base; sarebbe molto giovevole per la Storia delle Belle Arti, che il Padre Paoli ci avesse recato l'esempio, o l'autorità, in cui fonda la sua proposizione. Neppure possiamo intendere ciò, che dice al §. 12., e 13. della Dissert. IV., che alle basi fosse in questo tempio apparentemente supplito con lastre di marmo, o di bronzo, che colla varietà del colore descrivessero un quadrato attorno alla colonna. Poichè, oltre che sarebbe mancato un lato di questo, egli fonda la sua congettura in certi incavi quadrati, che vuole nel pavimento tra una colonna, e l'altra: Ora dalla sua Tav. XX. apparisce in più luoghi, che invece di esservi tra le colonne un incavo, al contrario vi è una prominenza quadrata, benchè di poco rilievo, che esclude le pretese lastre incastrate nel suolo.

Rimangono finalmente i triglifi, che si osservano in

tutte le tavole del Tempio maggiore di Pesto dell' opera del Padre Paoli; che Vitruvio nei primi tre Capitoli *del Lib.* 3. assegna per proprio, caratteristico distintivo dell'ordine Dorico; e che non accorda al Toscano, benchè ne descriva le più minute parti. *Rispetto alla verità, ed all'esattezza di questi disegni* il P. Paoli nella Diss. I dà per mallevadore il Signor Conte Felice Gazola Piacentino, Cavaliere insigne, non solo per il distinto posto di Comandante Generale dell' Artiglieria, da lui occupato in Napoli, ed in Madrid, ma molto più per il *suo trasporto, intelligenza, ed accuratezza nelle nobili professioni del disegno*, per opera del quale furono eseguiti *con perfetta corrispondenza agli Originali*. Infatti i disegni geometrici di questi Tempj Pestani sono molto chiari, e distinti, sì riguardo alle forme, che alle misure, le quali ai loro siti sono notate con numeri, e frazioni, ancora piccolissime. Ora alla Tav. XXI. il Conte Gazola ci esibisce l'esatta pianta, ed elevazione del triglifo angolare del Tempio maggiore, apponendovi in numeri le misure più scrupolose de' suoi canali, listelli, e gocciole. E siccome secondo Vitruvio sogliono accompagnare i triglifi le gocciole scolpite a tre file sotto i modiglioni, il Conte Gazola diligentemente ci dà le misure ancora di queste. Il portico di questo Tempio ha pure nell' interno altri triglifi di altre dimensioni: ed il fedel Conte Gazola alla Tav. XXII. ci dà la misura della pianta, e dell' elevazione anche di questi. Con tutto ciò se leggiamo il §. 24. della Dissert. IV. del Padre Paoli *del Tempio minore* rimarremo in dubbio, se dovremo credere, o no agli occhi nostri. Ecco come egli vi si esprime.

Non è però intenzion nostra d'alterare in minima parte la verità; quando nè da spirito di partito siam mossi, nè abbiam quella smania, dalla quale sono taluni agitati, tostochè abbracciarono qualche opinione, di sostenerla cioè per ogni verso con ragioni anche improbabili, o talvolta ancora con torto manifesto. Le tavole nostre mostrano i triglifi aggiunti ad amendue gli edificj, tanto al piccolo, che al grande. Così piacque al Nobil Uomo

Con-

(Conte Felice Gazola) *che si prese la cura di formarne i disegni , che dall' averne trovato uno nel tempio più piccolo , giudicò di collocare nel proprio luogo i rimanenti , e di aggiungerli ancora al Tempio più grande ; anzi vi pose sotto le gocciole , delle quali non abbiamo trovato verun segno . Non dee per tanto darsi motivo agli eruditi di congetturare la maniera , colla quale gli Etruschi adattavano i triglifi alle facciate dei tempj , dal vederli situati nelle fabbriche Pestane , e specialmente nel tempio più grande . Forse questo , come più antico e di una certa più grave struttura n' era privo del tutto , o forse vi erano diversamente collocati .*

Ma se i triglifi sono al Tempio minore , come *non congettureranno gli eruditi la maniera , colla quale gli Etruschi gli adattavano ai loro Tempj ?* Tanto più , che anche questo minore si afferma dal Padre Paoli , che *corrisponde perfettamente all' altro in quelle proporzioni , che sono le principali per dimostrare il metodo Toscano .* Ecco pertanto i triglifi nel metodo Toscano . Ma ritorniamo a vedere se sono nel Tempio maggiore . Se il Padre Paoli si contentasse di asserire , che il Conte Gazola ve li avea aggiunti di suo arbitrio , noi ben volentieri crederemmo , che non vi fossero . Ma col conchiudere egli dubitativamente, che *forse n'era privo del tutto , o forse vi erano diversamente collocati* , ci pone di nuovo nell'incertezza . Fa veramente dispiacere, dopo tante esatte misure , e tavole , e copiose dissertazioni , l'essere in dubbio di una cosa di fatto , che deciderebbe a dirittura della vera specie dell'ordine . Nè la cosa era difficile a discoprirsi . Poichè o questi triglifi erano scolpiti nel fregio , e dovendo rilevare dal fondo notabilmente per molte oncie , non è possibile, che il tempo , che ha risparmiato membri assai più piccoli , gli abbia tutti distrutti senza lasciarne vestigio , uguagliando perfettamente un'estensione sì vasta di fregio , che quasi esiste intiero . O questi triglifi erano scolpiti a parte, per inserirsi nel fregio , e caduti questi , vi dovevano restare le buche , ove erano stati messi, come appunto si

vede nel tempio minore. Nè noi sappiamo, come vi potessero essere *diversamente collocati*.

Intanto sarebbe fare un grave torto al Conte Gazola, nè il Padre Paoli stesso il consentirebbe, di crederlo capace, non solo con una licenza di alterare il carattere di un'ordine, ma di autenticare l'arbitrio per due volte colle più esatte misure dei triglifi stessi, e delle solite gocce nei modiglioni, che gli accompagnano. Tutti quelli, che sin'ora hanno dato le vedute di Pesto, o hanno parlato di questi tempj, mettono i triglifi nel maggiore. Tra questi al nostro proposito si distinguono il Winchelmann nelle sue *Osservazioni del Tempio di Girgenti*, e il Piranesi nelle sue *Vedute di Pesto*, che osservano con giudizio, come portando i triglifi nell'angolo una metopa più grande delle altre, con molta destrezza l'Architetto in questo tempio maggiore ha cercato di fare apparire le metope uguali, ristringendo un poco le colonne degli angoli, come l'esatto Conte Gazola ha pur notato coi numeri nelle sue piante; di che l'occhio non si accorge. Ciò deve, come dicemmo sopra, non a imperizia degli artefici, come vuole il Padre Paoli, ma a grande avvedutezza loro attribuirsi. E noi sappiamo da un coltissimo, e modestissimo Amico, che alla scienza mattematica unisce l'architettonica, e che in compagnia del Conte Ehrensvaerd Svezzese, distinto amatore dell'Architettura, e che sa ben disegnare, si portò a Pesto colle tavole del Piranesi, che a riserva di quel carattere più grande, il quale colla scelta dei punti di veduta più favorevoli, e col fracasso del chiaroscuro il Piranesi era solito d'imprimere a tutto, non sono però menzognere: e per la verità dei triglifi, la stessa osservazione di lui sopra quelle colonne più prossime, abbastanza la prova. Sarebbe troppo lungo il numerare i disegni di questo tempio maggiore di Pesto, che sono in Roma presso gli Artisti, che per i dilettanti delle antichità continuamente gli eseguiscono con ogni scrupolosa esattezza in piccolo, in quella gusto-

sa,

sa, e vera maniera, cosí atta a rappresentare rovine antiche, cioè con pomice, e sughero; oppure che gli hanno eseguiti in marmi nobili, nei quali tutti si vedono i triglifi; i quali disegni colla maggior diligenza sono stati misurati, e fatti in faccia dei Tempj di Pesto. Basterà per ultimo di assicurare il Lettore, che abbiamo letto di fresco le memorie architettoniche, scritte con molta intelligenza, e precisione in Pesto stesso dal Sig. Barbier Parigino, Architetto di professione, recentemente tornato dal suo viaggio della Sicilia, e di Pesto, e queste ci assicurano dell' esistenza dei triglifi in questo tempio maggiore.

Giacchè per tanto il Padre Paoli ci concede di credere, che questi *forse in qualche modo vi erano collocati*; a fronte dell' esattezza, verità, e diligenza del Conte Gazola, degli Autori, e dei testimonj sopra recati, ci permetterà, che noi ammettiamo nel fregio del Tempio maggiore di Pesto i triglifi nel modo, e nelle forme troppo chiare, e precise delle sue Tavole stesse, per stabilire in fine questa importante differenza tra il cornicione dell'edifizio Pestano, e quello Toscano di Vitruvio.

Che se per nobilitar l'edifizio, prosegue il P. Paoli, *sapevano collocare i Pestani all' estremità della travatura i triglifi, come non vi averanno posto anche le metope, ed ogn'altra cosa destinata all' abbellimento dell' opera*? La prima parte di questa riflessione per noi non è una questione. Poichè siccome le metope non sono, che lo spazio tra un triglifo, e l'altro, se in un fregio ci sono i triglifi, come al Tempio minore accorda il P. Paoli stesso, vi devono per necessità essere le metope, cioè le loro distanze. La seconda parte poi, se queste metope fossero abbellite con intagli, e sculture, sorprenderà ogn'uno, che rifletta, che il P. Paoli dovrebbe aver veduto a Pesto in ambedue i tempj una quantità prodigiosa di queste metope, ancora esistenti, per decidere cogli occhi proprj una cosa di fatto sì facile a scoprirsi, senza lasciare *la questione indecisa agli eruditi, con sembrarli però molto verisimile, che non fossero*

poi-

prive di tali ornati. Ma forse il tempo, che pure ha risparmiato la scultura della Sirena sul serraglio dell' arco della porta di Pesto, non ha lasciato niun vestigio di bassorilievo in tante gran metope, senza ricorrere per mezzo di congetture alla metopa Etrusca, trovata in Volterra, del Museo Etrusco del Gori, *nella prefazione del tom.* 3.? Questa essendo di marmo, riflettendo che in Grecia il marmo non si cominciò a scolpire prima delle Olimpiadi; e quindi, che più tardi cominciò a usarsi nella nostra Italia, come si ha da Plinio al *Lib.* 36. poco servirebbe a provare, che gl' Italiani di Pesto avanti l'eccidio di Troja, tempo assegnato per epoca a questi tempj dal P. Paoli, scolpissero ornamenti nelle metope. Poi è ella una metopa quella del Gori, o un frammento di un fregio ornato di teschi di bove, con festoni tramezzati? Con tutto il rispetto dovuto alla memoria di un' uomo sì dotto, diremo che di metopa non ha che la figura quadrata; troppo debole argomento per dirla tale, nè ci sono indizj di triglifi adiacenti. Ha bensì tutta l'apparenza di un frammento, poichè a riserva del teschio, che è intiero, i principj dei festoni mancanti, gli svolazzi dei nastri, che gli legano, tronchi, tutto mostra, che la scultura si stendeva molto più in là del sito, che presenta la supposta metopa. Ora è sicuro, che ogni metopa conteneva, o teschio, o vaso, o patera, o altro che si fosse, una scultura intiera proporzionata al suo sito, essendo contro ogni regola delle belle arti, che venisse il triglifo a troncare villanamente le sculture intermedie. Un' altra prova a credere verosimilmente scolpite queste metope trova il P. Paoli in un sarcofago Pestano riportato alla Tav. XXXXIII. ornato di teschi di bove, e di festoni, dicendo, alla Diss. VI. che fu *agli Etruschi familiar cosa scolpire negli artefatti la testa di bove*. Ma fu costume ancora dei Greci, e dei Romani, come tanti monumenti lo contestano: e siccome il P. Paoli nell' istesso luogo si fa l'obiezione, che i Pestani avendo obbedito ancora ai Greci, le loro urne possono credersi

Gre-

Greche, nè quindi la ſcioglie, non ſi maraviglierà, ſe noi dubiteremo, ſe quell' urna ſia veramente Etruſca, nè poſſiamo cavarne prova alcuna in favore delle ſculture delle metope Toſcane. Dando però un' occhiata alle Tavole del ſempre diligente Conte Gazola, alle vedute del Piraneſi, e ai diſegni particolari di queſti Tempj, che ſono in Roma, ſi ſcioglie ogni dubbio, ſenza ricorrere alla preteſa metopa del Gori, o al ſarcofago Peſtano per congetturare in una coſa di fatto, eſiſtente a Peſto attualmente; poichè le metope dei due tempj Peſtani ſono liſcie, ſenza ſcultura, di cui non v'è il minimo veſtigio.

Abbiamo provato a parte a parte, che neſſuna delle condizioni, che preſcrive Vitruvio per coſtruire il tempio Toſcano ſi verifica nel tempio maggiore di Peſto, che tanto dovea conferire *a comprendere le prime, ed antichiſſime maniere degl' Italiani, e la mente di Vitruvio*, al *Libr.* 4. *cap.* 7., o queſto s' interpetri ſecondo il comun conſenſo dei commentatori, o ſecondo le nuove ſpiegazioni del Padre Paoli, ſe pure per un momento ſi poteſſero ammettere. Inutile per tanto ſarebbe d'indagare, quali ſono *le maniere Toſcane antiche, e diſuſate, che conſervavano la primiera gravità, e le nuove meſcolate colle Greche*, che egli ravviſa in quel capitolo, e che ſarebbe ſtato molto utile, che ci aveſſe diſtinto; perchè quella della colonna lunga il terzo della larghezza del tempio, che Plinio al *Lib.* 36. *Cap.* 23. chiama antica generalmente, ſenza diſtinzione di ordini, potendo eſſere ancora Greca, già provammo per la prima non eſſere eſeguita nel tempio maggiore. Gratuitamente poi ſi crederebbe quella maniera *diſuſata*, giacchè il compartimento dei tempj, ancora di ſpeſſe colonne, e di ordini ſvelti la porterebbe neceſſariamente, quando i loro portici aveſſero nella facciata dieci, o dodici colonne, o Joniche, o Corintie. E' dunque evidentemente dimoſtrato, che il Tempio maggiore di Peſto non è d'ordine Toſcano, e che dal Capitolo 7. di Vitruvio da noi riferito riſulta, e

per

per la pianta, e per l'alzato un' altro disegno ben diverso da quello, che il Padre Paoli alla Tav. XXIII. in confronto dell' ordine Pestano esibisce col titolo di *Tempio Etrusco di Vitruvio*.

Riprenda per tanto i suoi diritti sopra le fabbriche Pestane l'ordine Dorico, secondo le leggi del quale sono stati costrutti i due Tempj maggiore, e minore, come vedremo, e coll' autorità di Vitruvio, e molto più cogli esempj di edifizj Dorici, degli avvanzi dei quali superbe memorie presentano la Sicilia, e la Grecia.

Sarà continuato.

Incisione in Gemme.

L'Alessandro spirante in Cammeo in onice, tratto dall' originale esistente nella Real Galleria di Firenze è stato scolpito per il Sig. Cav. Hegerton Inglese dal Signor Cav. Giovanni Pichler, il cui noto sapere, e maestria specialmente trionfa in questa testa di notabil grandezza, che è riuscita in ogni parte perfetta. Ha fatto ancora l'istesso valente professore in Cammeo in onice la Musa Polinnia, figura intiera, copiata dalla statua del Museo Vaticano per il Sig. Cav. Zinowiew Russo.

E per lo stesso Signore, grandissimo ammiratore del Tasso, ha scolpito in Cammeo da anello il ritratto di detto immortal Poeta il Signor Alessandro Cades Romano, il quale si è valorosamente portato non solo nel volto, ma negli accessorj ancora, tra i quali vi è il gran collare alla Spagnola.

MEMORIE

Per le belle Arti

NOVEMBRE 1785.

PITTURA.

Meque alta ſternit arena,
Nec ſatis hoc fuerat, rigidum fera dextera cornu
Dum tenet infregit, truncaque a fronte revellit.
Ovid. Metam.

ERcole, e le ſue forti impreſe ſono ſtate tante volte rappreſentate dal pennello, e dallo ſcalpello, che per effigiare queſto favoloſo Semideo ſi è quaſi introdotto un nuovo carattere nelle figure; perchè non ſomminiſtra forſe la mitologia altro ſoggetto, in cui debba unirſi alla più groſſolana robuſtezza quella nobiltà di forme, che può annunciare una origine divina. Gli antiquarj così ſpeſſo fra loro diſcordi nell'interpetrare i ſoggetti dei mutilati avanzi dell'antichità, gli antiquarj, che giungono talvolta ad eſſere in contradizione fra loro fino ſul ſeſſo dei frammenti, che tutto giorno ſi ſcoprono: nel riconoſcere i caratteri di una figura ercolina vanno mai ſempre d'accordo. Il carattere però ſtrano di queſta figura, eſſendo ſul confine del peſante, e del vile, è difficiliſſimo a bene eſprimerſi, e può facilmente far cadere in una caricatura. Merita dunque molta lode il Sig. Vinceslao Peters di Moravia, il quale ha dipinto in grandezza naturale due fatti di Ercole, e cercando d'imitare la famoſa opera di Glicone ha procurato di porre in azione, ed in moto le elegantiſſime parti, che in quella tranquille ſi ammirano.

Rappresenta il primo quadro la battaglia di Acheloo, allorchè quel fiume dopo aver combattuto invano prima sotto le umane sembianze, poi sotto quelle di serpente, cangiato finalmente in toro fu sotto quella forma vinto, e superato dal figlio di Alcmena. Questi è rappresentato nel momento, che avendo fatto cadere a terra il toro gli si è assiso addosso, e piantando fortemente un piede in terra spinge l'altro nel corpo del toro medesimo, e gl'impedisce di sollevarsi: ed intanto afferratogli colla mano destra un corno, lo tiene con essa fermo, mentre colla sinistra procura di svellergli l'altro corno, il quale già incomincia a sradicarsi, ed a gettare sangue. Il toro oppresso dal peso, e dalla forza del vincitore, tenta invano di sollevarsi: vorrebbe rivolgersi contro lui colla fronte, ma trattenuto dalle robuste braccia torce l'occhio rabbiosamente, e mandando fuori della bocca la lingua pare, che prorompa in dolorosi muggiti. La composizione di questo quadro è ben ragionata, e sommamente espressiva; essendo egualmente energiche l'attitudine del toro, e quella dell' Ercole. Il corpo di questo è disegnato con risoluzione, e fierezza, ed è colorito con forza di tinte, e con buon effetto di chiaroscuro, essendo molto notabile la felicità con cui ha dipinto in iscorto la destra gamba del medesimo. Ci permetterà però il Sig. Peters che noi manifestiamo la nostra sorpresa nell'osservare, ch'egli, che si è dato tanta pena nel mantenere nobile ed elegante nel corpo la figura del suo Alcide, l'abbia poi tanto avvilita nella testa. Ercole torce la bocca nel medesimo modo, che può fare il più vile dei facchini per istrascinare un peso. E questa è l'espressione, che conviene ad un figlio di Giove? Concediamo, ch' egli ha imitato felicemente la natura: ma qual natura mai? la più bassa, e la meno bella in un luogo, ove tutt' altro chiedevasi. Lo studio della vera espressione deve consistere nel darla senza caricatura, giacchè alterando le forme è fa-

è facilissimo il darla. Per questa ragione i pittori delle Fiandre hanno potuto stupendamente esprimere la rabbia, e il dolore dei contadini, o dei marinari, ma non hanno poi saputo dipingere un' Achille, che combatte, o una Lucrezia, che piange.

Nel secondo quadro ha dipinto l'uccisione del Leone Nemeo, e servendosi di scorta nella composizione dell' Idillio 32. di Teocrito, lo ha così fedelmente seguito, che può dirsi questo quadro dettato dalla Musa del buon poeta Siciliano. Sono già passati i primi momenti del combattimento, la clava d'Ercole giace rotta a terra, e l'Eroe vedendo la belva stordita dal colpo ricevuto, le è salito addosso, col destro ginocchio la preme, posa il piede manco sulla coda di essa, e con una mano spingendo il collo, coll'altra stringendo la gola soffoga la fiera, la quale spalanca la bocca, e pare, che sia vicina alla morte. La figura di Alcide atteggiata quale appunto la descrisse il poeta, mostra il momento di uno sforzo, i muscoli sono tutti in azione, e l'Eroe preme un poco le labbra; attitudine propria di chi richiama a sè tutte le sue forze, e che non soffre la taccia di caricatura, che si diede all' altra. Anche di questa figura il disegno è ben ragionato, ed il colorito ha un certo tono sanguigno, che ci fa credere, che il Signor Peters abbia avuto in mira di condurre la sua opera sul gusto del Rubens, benchè però non abbia maneggiato il pennello colla valorosa franchezza propria di quel gran genio, ma al contrario abbia eseguito il suo lavoro con molta diligenza, e finitezza. Avendo il N. A. dipinto prima questa, e poi l'altra tela, crediamo, che non gli dispiacerà, se diremo, che l'altra ci pare migliore di questa nel colorito; giacchè non facciamo con ciò, che rendere giustizia a' progressi, che egli va facendo nell'Arte.

Questo pittore non era fin'ora noto, che per un valente

lente Artista nel dipingere animali: (1) l'occasione di operare, che a lui ha aperta la generosità del Principe Borghese, lo ha animato a rendersi pittore istorico, e questo primo suo saggio è tale da far concepire ottime speranze; giacchè egli incomincia dove non pochi sarebbero contenti di finire. La villa Borghese, dove sono situate queste due opere, ci darà frequenti occasioni di parlare degli Artisti, che in essa opereranno. Desideriamo che questo luogo, in cui può mostrare la sua bravura buona parte dei migliori artisti viventi, abbia opere tali, che non possano rimproverarci i posteri, che il nostro secolo sia stato per le belle Arti il secolo pedantesco, cioè, che abbia dato precetti, ma non esempj.

Ci si presentò altra volta occasione di lodare il pittore inglese Signor Dornò, e particolarmente l'ingegnoso modo, con cui egli suole ideare la composizione de' soggetti istorici. Ora abbiamo ammirata una sua tela con figure alte tre palmi all'incirca, in cui ha egli dipinto l'abboccamento di Coriolano colla Madre, tema già trattato da molti Artisti, e particolarmente dall'immortale Poussino. Ha scelto il nostro Pittore quel punto, in cui Coriolano cede ai rimproveri di Veturia, la guarda commosso, e stendendo un braccio verso di lei si lascia cadere l'asta, che nell'altra mano stringeva. Veturia in volto severo parla al figlio, accennandogli la patria; mentre la modesta Volunnia genuflessa ai piedi del marito lo rimira piangendo, i due piccioli figli si appressano anche essi al genitore, ed una turba di addolorate donne prostrate a terra, esprime in varj modi il dolore, la costerna-

zio-

(1) Il comodo che ha avuto il Sig. Peters di ritrarre dal vero molti animali rari, lo ha indotto per sodisfare ai curiosi a farne incidere in rame i contorni, i quali poi sotto la sua direzione fa colorire con somma diligenza, vendendoli a discreto prezzo. Presso l'Autore, e presso l'Architetto Sig. Asprucci possono vedersi molte di queste pitture già terminate, le quali per la intelligenza con cui sono condotte non cedono ad alcun'altra opera di simil genere.

zione, ed il calore della preghiera. Più in lontano si veggono altre matrone piangenti, e nel fondo del quadro Roma assediata, e la sua campagna già saccheggiata dal vincitore. Dietro la figura di Coriolano sono varj guerrieri Volsci, i quali mostrano lo sorpresa, e l'alterazione, che produce in loro il vedere Coriolano, che non resiste alle voci materne. E' veramente lodevole la composizione espressiva di questa tela particolarmente nelle figure di Veturia, di Volunnia, e dei due putti, i quali sono pieni di grazia, e disegnati assai gentilmente. Del gusto però di disegnare, e di colorire del Signor Dornò vano sarebbe il ripetere ciò, che altre volte abbiamo detto. Questa tela è destinata per l'egregio Cavaliere Milord Harvey Conte di Bristol.

Benchè l'abilità di ritrarre felicemente dal vivo non sia il più sublime requisito pittorico, non ostante è stato sufficiente questo merito a rendere celebri molti Artisti, particolarmente coloro, che l'hanno accoppiato al dipingere istorico. Tale è il Signor Dornò: onde merita, che si faccia menzione del buon gusto, con cui egli conduce i ritratti, con tanta somiglianza, che avriano detto gli antichi, che un astrologo potrebbe da tali copie predire le avventure degli originali. Che non sia esagerato questo nostro encomio, potrà convincersene chi vedrà presso il nostro Pittore il ritratto del Cavalier Maynard dipinto con verità, e franchezza tale, che fa stupire chiunque sa quanta difficoltà vi sia per ritrarre esattamente dal vivo senza cadere nel secco, e nel duro.

Con somma gentilezza, e decenza è stata condotta dal Signor Gio. Puhlmann Prussiano una figura rappresentante la favola di Leda, e di Giove cangiato in cigno. Ha egli dipinto una giovinetta ignuda di grandezza naturale sedente sopra una rupe vicino ad un ruscello, la quale appoggiando la mano sinistra alla rupe medesima, inchinando un poco la testa stende l'altra mano ad accarez-

carezzare un cigno, che attento la guarda. Il fondo del quadro rappresenta una campagna ridente, ed accorda assai bene colla figura principale, la quale è disegnata con buono stile, e (particolarmente nel seno) con forme assai eleganti. E' dipinta poi con una finitezza, ed un amore grandissimo, e la tinta della carnagione è nobile. La fisonomia della Leda è bella, ed il partito di porgli i capelli sciolti ed erranti sarebbe pittoresco, se questi capelli non fossero un poco duri. Vi sarà forse chi temerà, che la somma diligenza del pennello abbia reso in qualche luogo alquanto taglienti i contorni della figura. Per altro questa tela ha molte bellezze, le quali fanno onore al suo Autore, e che devono far obbliare i nei, che abbiamo accennati.

Un elegantissimo ornamento per una sala ha fatto eseguire in Roma S.E. il Signor Baron Diede di Feirstenstein Ambasciadore di S M.Danese alla Corte Brittanica, cavaliere pieno d'ingegno, e di cultura, ed amantissimo delle belle Arti. Consiste questo ornamento in sei finti bassirilievi dipinti a chiaroscuro, quattro sopraporti di capricciosi Arabeschi, e cinque quadri di diverse figure rappresentanti vedute copiate dal vero. Nei bassirilievi sono copiati quei soggetti medesimi, che il Santibartoli incise sotto il titolo delle Arti di Pallade, e che trasse dal famoso fregio, di cui ancora ammiriamo gli avanzi presso il Campovaccino. Autori di questi chiaroscuri sono stati due giovani pittori Tedeschi li Signori Schiit, & Bury, che li hanno terminati con molta diligenza. I quattro soprapporti sono stati bravamente condotti dal Signor Cristofaro Unterberger, pittore de' più valenti, che abbia l'età nostra, e di cui ci riserbiamo a parlare diffusamente, quando alcune opere grandi che va preparando avranno il loro fine, che bramiamo sollecito. Le vedute finalmente sono opere del Signor Alberto Cristofaro Dies, e di queste, che formano il principale oggetto di que-

questa sala, parleremo più a lungo. Due di esse rappresentano i due prospetti del foro boario, l'uno dalla parte dell'arco di Tito, l'altro dal lato opposto. In queste due opere astretto il Pittore a copiare fedelmente non ha potuto mostrare molto la sua abilità: giacchè il sito quanto è rispettabile per gli avanzi dell'antica Roma, che racchiude, altrettanto è sfornito di varietà, e di vaghezza. La terza tela rappresenta la veduta di Napoli presa sopra la grotta di Posillipo. La parte innanzi del quadro è occupata dal destro lato da un gruppo di alberi, fra i quali si vede risplendere il Sole, e dal lato opposto da una strada, e da varie figure, che conducono un cavallo. Nell'indietro poi vedesi la città di Napoli bagnata dal mare, ed il Vesuvio, che fuma in lontano. La prospettiva è bene osservata, l'acqua del mare è dipinta con trasparenza, e verità, ed in ogni parte questa tela mostra che il Pittore nel comporla ha avuta molta diligenza, e raziocinio. Forse nel gruppo degli alberi poteva desiderarsi un poco più di dolcezza nel colorito. Il quarto quadro ha per soggetto la veduta del Colosseo, ed è presa dal colle Palatino dirimpetto s.Gregorio. Nell'avanti del quadro ha rappresentato il Pittore le rovine di un giardino con qualche opera di scultura, e fontane: vi ha introdotto molti alberi, e piante copiate dal vero, ed insieme varie figure di uomini, e donne disegnate con molta precisione, e ben disposte nel sito. L'architettura del colosseo è posta assai bene in prospettiva, e dipinta con tinte vaghe, e belle. L'Autore volendo esprimere un'ora in cui il Sole è vicino al tramontare, ha dato a tutti gli oggetti un tuono caldo di luce, e nell'indietro del quadro gli è riuscito assai felicemente di eseguirlo, ma nell'innanzi dovendo adoperare dei riflessi infocati sopra oggetti triti, e minuti, ci pare, che l'armonia ne abbia sofferto qualche danno. Il soggetto della quinta tela, ch'è di tutte la più vasta, è tolto da Tivoli, e

da

da quei luoghi, ove il fiume colla sua replicata caduta offre ai pittori un vasto campo d'imitare le orride bellezze della natura. Ha scelto il Sig. Dies un punto di veduta preso dal basso, e mostrando la piena delle acque, che precipita dalla rupe, e che poi parte si nasconde tra sassi, parte su di essi strisciando, va finalmente a riunirsi, e riprende il suo corso; ha introdotto nel quadro un raggio di luce, che traversa i vapori sollevati dall'acque, cosa che suole vedersi spesso nella natura. L'aria, i monti lontani, le rupi, e le figure, che si veggono in questa tela, sono dipinte con molto accordo, e con maestria, e questa ci pare, che sia l'opera, che faccia più onore al Signor Dies fra queste cinque. Merita questo pittore di essere incoraggito ne'suoi studj, giacchè vedendo, ch'egli assiduamente studia la natura, si può senza esagerazione asserire, ch' egli batte quell' unica strada, per la quale giunsero all' eccellenza gli uomini più rari, che abbiamo avuto in quest'Arte.

MEMORIE
Per le belle Arti

NOVEMBRE 1785.

ARCHITETTURA.

Segue l'esame sull' Architettura delle

ROVINE DELLA CITTA' DI PESTO.

I caratteri assegnati da Vitruvio nel *cap.3.lib.4* all' ordine Dorico sono: le colonne senza base; se voglionsi scannellate, i canali minori del semicerchio, uniti ad angolo, senza pianuzzo, che gli divida; gli anelli sotto l'ovolo del Capitello; le gocce nell'Architrave; i triglifi, e le metope nel fregio; le gocce scolpite sotto il gocciolatojo. Or tutti questi distintivi, ciascuno dei quali in un'ammasso di confuse ruvine servirebbe a distinguere un' ordine Dorico da un Toscano, ce li mostrano uniti insieme nel Tempio maggiore di Pesto le Tavole stesse del P.Paoli. Ed affinchè si tolga da queste ogni sospetto d'infedeltà, e di menzogna riguardo ai triglifi, che sono il più solenne contrassegno dell' ordine Dorico, espressi con tutte le loro particolari misure nel detto Tempio maggiore, recheremo quì sotto una lettera scrittaci da Pesto istesso dall'abile, e valente Sig. Giovanni Antolini, il quale come Architetto di professione, e testimonio oculare, ci assicura, che realmente vi sono; e colla quale speriamo far cosa grata agli Eruditi, che ondeggiando fra il sentimento del P Paoli, che li nega, e degli altri Autori, e viaggiatori, che ne affermano l'esistenza, saranno certificati di una cosa di fatto; e quindi al P.Paoli stesso per due motivi. Il primo, perchè essendogli questi triglifi, come crediamo, disgraziatamente sfuggiti dagli occhi, e dubitan-

tando, che *forse in qualche modo ci potessero essere collocati*, vedrà i suoi giusti dubbj cangiarsi in evidenza; di che nulla di più gradito vi può essere per lui, che non *ha intenzione di alterare in minima parte la verità, nè è mosso da spirito di partito, nè dalla smania di sostenere un' opinione per ogni verso, anche con ragioni improbabili, e col torto manifesto*, com'egli molto saviamente si protesta: il secondo, perchè si allontanerà dal degno Conte Gazola suo amico, delle cui dispendiose, e ragguardevoli fatiche si è giovato nella sua opera, ogni sospetto di avere coll'aggiunta dei triglifi sfigurato un ordine Toscano, e spacciatolo per Dorico; di che certamente non era capace un'uomo di alti, e generosi sentimenti, e perito nell'Architettura, da conoscere i distintivi degli ordini, e l'importanza di alterarli a posta con indecente arbitrio (1).

E poichè Vitruvio sino dal secondo Capo dell'opera sua chiaramente si espresse, che non è lecito trasportare le cose accordate dalla consuetudine per distintivo di un'ordine in un altro, come per esempio i triglifi Dorici in una cornice Jonica, senza offendere il decoro; e quin-

(1) Gentiliss. Sig.C.

Pesto 22. Settembre 1785.

Giacchè per il gran caldo non posso fare qualche veduta di questi belli avanzi dopo averli considerati da vicino, profitto di un necessario riposo per metterla di quì a parte delle mie osservazioni sopra di queste venerande antichità Pestane. Per risparmiarmi la pena di delineare nel luogo, e togliere l'occasione di trattenermi in un' aria infetta, ho portato meco le Tavole, che il Signor Ab. Fea, per inserirle nel tomo 3. del Winkelmann, ha fatto desumere da quelle del P. Paoli esattamente, e nelle medesime a lapis ho marcato alcune cose, che in parte ora comunicherò a lei. Ma io le assicuro, che tutte le tavole stampate di mia cognizione sono ancora alla metà, per ispiegare l'effetto della magnificenza, e grandiosità di queste moli. Il Tempio maggiore specialmente è tanto ben conservato, e maestoso, che apre il cuore, ed incanta; e le sue parti sono così precise da non poter desiderare di più. Si alzano le colonne sopra di un basamento a tre suoli, che certamente non erano gli scalini per salire; e sono assicurate da un bel cornicione. Il suo fregio è ornato di triglifi tanto ben conservati, che sembrano fatti di una diecina d'anni indietro. Trovansi tutti all'intorno; e nelle fronti sono 11. per parte, compresi li due posti all'angolo, che hanno le metope a loro vicine più larghe, che alte; e nei fianchi sono 27. per parte. Nell'aspetto del Pronao formato di due pilastri all' angolo, e di due colonne nel mezzo, vi sono pure sensibilmente i triglifi, o se non mancasse affatto il fregio del fianco forse vi si vedrebbe anche il resto, come apparisce da un triglifo, che rivolta nell' angolo. Per non fare inoltrare la notte a cagione delle strade non troppo buone non mi dilungo da vantaggio, riserbandomi a voce di dirle il resto.

Intanto sono ec.

Dev. Obl. Serv.
Giovanni Antolini.

quindi distintamente ai proprj luoghi descrive ogni ordine, cioè il Dorico, Jonico, Corintio, e Toscano particolarmente con i loro attributi, forme, e misure; niuno più si maraviglierà, se il P.Paoli volendo applicare al Tempio maggiore di Pesto il Capitolo 7. di Vitruvio *dell'ordine Toscano*, invece di quello 3. *dell'ordine Dorico*, che gli spettava, si sia sempre trovato lontano da Vitruvio stesso, anche talvolta a danno dell'evidenza geometrica; ora credendo di raddoppiare il Tempio Etrusco, che doveva avere tra la larghezza, e la lunghezza la costante proporzione di cinque a sei, accrescendone solamente la larghezza; ora dando per norma di misure certe, cose variabili, e incerte, come sono le scalinate, e i frontespizj, che possono esservi, o no, ed ora essere maggiori, o minori; ora cercando un'ignota quantità in altra ignota, come nell' alzato del Tempio prima che esista, avendo supposto fatto ciò, che si ha da fare; ora lusingandosi di trovare più proporzionato lo sporto di un cornicione di un diametro ad una colonna di quattro diametri, di quello di due diametri ad una colonna di otto, come se non stasse 1.a 4. come 2. a 8.; cose tutte contrarie ai principj mattematici, ed in conseguenza a Vitruvio. Poichè se il disegnare l'Architettura altro non è, che una continua operazione geometrica, con cui con certe date leggi, e proporzioni si descrivono figure rettangole, o poligone, o circolari, o ellittiche, o miste, o di altro genere secondo l'occorrenza, è impossibile che Vitruvio possa dire cose, che sieno in contradizione coll'evidenza mattematica, cioè colla retta ragione; ed ogni interpretazione, che porti a questi assurdi, è certamente falsa.

Quindi i migliori comenti, che sono stati fatti a Vitruvio, sono stati quelli degli eccellentissimi Architetti, che all'erudizione, e letteratura hanno aggiunto il forte, e potente ajuto della riga, e del compasso, con cui seguitandolo passo a passo dalle cose note trovarono le ignote, secondo l'ordine da lui prescritto, nè mai supposero

fatto prima ciò, che si doveva far dopo. Tali furono l'Alberti, il Palladio, il Filandro, il Barbaro, lo Scamozzi, il Serlio, il vecchio Blondel, il Perrault, il Galiani, il Signor le Roy, e tanti altri. Ed è ben leggiadra la distinzione di alcuni, i quali digiuni dei principj più familiari della Geometria, e della Meccanica, della pratica del disegno, e del giusto valore dei termini delle belle Arti, che o parlando, o scrivendo usano barbaramente per mancanza di chiare idee, protestano poi di parlare, e scrivere delle medesime come Letterati, e Filosofi, e non come professori; quasichè si potesse a queste e sempre, e bene applicare l'Erudizione, e la Filosofia con niuna, o al più una superficiale cognizione delle medesime. Il peggio è, che per qualche sbaglio particolare, o errore del secolo, in cui vissero i nostri più gran maestri, con libertà Filosofica, dicono essi, gli onorano del titolo di vecchi cadaveri, di gente credula, ed ignorante (citandoli però ad ogni passo), e in ultimo affatto stranieri nelle Arti esigono per li loro giudizj non sempre giusti, tutta l'autorità, che a quelli, e come letterati più grandi di loro, e professori rarissimi contrastano. Ma ritorniamo al Tempio maggiore Pestano.

Se Vitruvio ce lo mostrò Dorico, i monumenti della Grecia, e della Sicilia c'insegnano a qual classe di Dorico egli appartenga. E mettendosi sotto l'occhio tutti i Dorici antichi, cominciando dalle colonne del Tempio di Corinto di 4. diametri (1), che sono le più basse, e terminan-

(1) *Le Roy Ruines de la Gréce.* Questo professore Architetto, Istoriografo della R. Accademia d'Architettura, e noto per le sue dissertazioni coronate dall'Accademia delle Iscrizioni, e Belle lettere di Parigi, ci dice nella detta opera piena di erudizione antiquaria, e di Scienza Architettonica, che per mancanza di scale misurò queste colonne con pertiche legate insieme, e trovò che erano alte 22. piedi, ed avevano 6. piedi di diametro. Ognun vede, che l'inesattezza delle misure, in sì poca altezza prese da un professore, può ridursi a piccola cosa: e quando vogliamo computarla di 2. piedi in 22., che sarebbe assai, ecco in Grecia colonne Doriche di 4. diametri minori di quelle di Pesto. Lo stesso avvertiamo delle altre misure, che riporteremo tolte da altri Autori: e per quanto voglia supporle taluno inesatte, sempre saranno vere due cose: la prima, che gli Autori, che le riportano, non hanno dato un'ordine per un'altro, onde tutti i monumenti, che riporteremo sono incontrastabilmente Dorici, per averne tutti i segni: la seconda, che ragionando dello stile di un' ordine, e del carattere dell' Architettura presso varj popoli, e in diversi paesi, come intese fare specialmente il Sig. le Roy, servono le misure ancora di approssimazione, nè una colonna più alta di mezzo diametro passa per questo in un' altr' ordine.

nando a quelle di 8. diametri del Tempio di Cora, che sono le più svelte (1), e prendendo per numero medio quelle di 6. diametri, che secondo Vitruvio al *Cap.* 1. *Lib.* 4. presero questa proporzione dall' analogia del piede col corpo umano, sembra, che i Dorici antichi si possano dividere in due classi, delle quali il termine comune è il Dorico di sei diametri. Una inferiore a questo, l'altra superiore. La classe inferiore a sei diametri usava un cornicione massiccio, e grave, che cominciava dall' essere alto poco meno della metà della colonna, e si alleggeriva a misura, che le colonne si alzavano, sino che arrivavano ad essere tra il terzo, e il quarto della colonna nel Dorico di sei diametri. La classe superiore a questo usava un cornicione più leggiero, che dal quarto della colonna arrivò sino al sesto nel Tempio di Cora. Sembra che i Romani non abbiano mai usato, che i Dorici più svelti di questa seconda classe, essendo di sette diametri il Dorico insegnato da Vitruvio, che ben sapeva, che v'era quello di sei; e pare, che i Greci abbiano quasi sempre usato il Dorico più grave della prima classe, poichè al tempo di Augusto in Atene fecero di sei diametri le colonne del Tempio a lui dedicato.

Ora di questi Dorici gravi, e massicci del primo stile è piena la Grecia (2) e la Sicilia (3), e non ne mancano esempj in Italia al Promontorio Lacinio vicino a Crotone nelle ruvine dell' antica Metaponto, ed in Taranto istesso (4). A Corinto, come già notò il Signor le Roy, vi sono colonne minori di 4. diametri; e dal medesimo sappiamo che quelle del Tempio in un luogo vicino ad Atene, detto *Thoricion*, sono meno di 4. diametri, e mezzo: che quelle del Tempio di Apollo in Delo non arrivano a 5. diametri, e mezzo, e così quelle del Tempio di Teseo; sorpassando di poco la detta proporzione quelle del Tempio di Mi-

(1) Antolini Tempio di Cori.

(2) Le Roy Ruines de la Gréce. Stuart, Antiquities of Athenes.

(3) Pigonati Stato presente degli antichi monum. Siciliani. Pancrazi Antichità di Sicilia. Mirabella delle antiche Siracuse. Houel Voyage Pittoresque.

(4) Riedesel Voyage en Sicile, & dans la grande Gréce.

Minerva: che si accostano a sei con picciol divario quelle dei Propilei, o sia dell' entrata alla Cittadella di Atene; essendo perfettamente di sei quelle del Tempio d'Augusto. In Sicilia poi il Mirabella ci dà le misure esatte delle colonne del Tempio di Minerva in Siracusa, che calcolando un zoccolo quadrato, ove sono posate, per base, arrivano appena a 5. diametri, essendo col medesimo zoccolo circa 4. e mezzo quelle interne del portico. Il P. Pancrazi ci fa vedere quelle del Tempio della Concordia in Girgenti alte 5. diametri, e un quarto. Il Signor Houel ci fa vedere le colonne di un Tempio di Segeste di 5. diametri compreso il zoccolo, che loro serve di base, e quelle del Tempio maggiore di Selinunte, poco più di cinque diametri. Non sappiamo le proporzioni dei cornicioni sopraposti a tutte queste colonne riconosciute per Doriche dai loro canali, e dai capitelli, e dalle ruvine stesse dei cornicioni, o perchè non esistono intieri, o non sono stati per anche misurati. Lo hanno però intiero in Atene i portici del Tempio di Teseo, in cui è poco più di un terzo della colonna, come nel Tempio di Minerva, e nei Propilei; ed il Tempio di Augusto, in cui essendo le colonne di sei diametri appunto, il cornicione è due settimi delle colonne. Il Sig. le Roy già avvertì, che il tempio di Corinto di 4. diametri aveva un architrave grossissimo, che annunziava il resto, che non esiste, dello stesso gusto. Il Tempio maggiore di Selinunte ha il cornicione alto quattro noni della colonna: quello di Segeste lo ha alto cinque dodicesimi, e quasi nella stessa proporzione è quello della Concordia in Girgenti. Tutti questi Tempj s'inalzano sopra grandiose scalinate di più, o meno scalini, che loro servivano di subbasamento, e che essendo molto alti per accompagnare il grave carattere dell' ordine Dorico, in certi siti dovevano essere tramezzati da altri scalini minori, che ne facilitavano la salita, come il Signor Antolini sopracitato ci assicura, che si vede ancora a Pompeja.

A que-

A questi Dorici pertanto gravi, e maestosi del primiero stile appartengono i monumenti Pestani di tutti tre gli edifizj. Nè si finirebbe mai, se si volesse scendere al paragone di tutte le parti loro, confrontandole or con questo, or con quel monumento della Sicilia, e della Grecia, non mancando gli esempj delle cose più piccole, persino di quei canaletti orizontali in cima alle colonne del Tempio maggiore, che si vedono pure a quelle di Minerva in Siracusa. Quindi è chiaro, che non muta la specie di un ordine chiaro, e distinto per li suoi attributi, *l'alzare una colonna a sei diametri, come usarono i Dorici, o a soli quattro come gl'Italiani di Pesto*, come pretende il P.Paoli; il quale non sappiamo, come avendo veduto l'opera del Signor le Roy, che egli cita, dica che *in Grecia non si è veduto fin ora un esemplare di questo antichissimo, e rozzo magistero*. Ma che non sono Corintie le colonne del Tempio del Sole lungo il Tevere, perchè di due diametri sorpassano le colonne Corintie di Vitruvio, e di circa uno, e mezzo quelle interne del Pantheon? Null' altro si potrà dire se non che le une sono più svelte delle altre; e noi bene accordiamo, che i monumenti Pestani sieno del Dorico più basso, e pesante come sono le colonne Doriche di Corinto, e quelle del Tempio del luogo detto *Thoricion* presso di Atene.

Replichiamo di nuovo con tutto il coraggio ispiratoci dai più celebri, e dotti interpetri, che seguitando Vitruvio colla riga, e col compasso, non può assegnarsi al Tempio Toscano che un solo portico anteriore di quattro colonne, essendo esclusi affatto dal testo i portici laterali, ed il posteriore. Che se ad alcuno sembrasse troppo rigore il confinare il P.Paoli nelle angustie del testo Vitruviano per riguardo al Tempio Toscano, risponderemo al solito, che essendo periti tutti i monumenti dell' ordine Etrusco, a noi non resta per sapere qualche cosa di questo, che rivolgerci a Vitruvio; nè noi vogliamo sostituire congetture incerte, non appoggiate all'autorità di al-

alcun monumento antico, a quanto di certo egli ci lasciò scritto, che gli Etruschi facevano. Nè paragonando un' ordine Toscano con un Dorico, supposto dal P. Paoli senza triglifi, come usarono talvolta i Romani, si possono trascurare le piccole differenze, le quali sole in tal caso distinguono per Dorico il prim' ordine del Colosseo, e qualche altro riportato dal Serlio, che malamente, perchè non hanno triglifi, si prenderebbero per Toscani. Ma se si bramassero esempj, oltre l'autorità dell' antico Maestro, per provare, che i Tempj di Pesto sono compartiti alla Greca, e non all'uso Toscano, per essere tutti intorno, e di dietro cinti da Portici; oltre i Tempj di Teseo, e di Minerva in Atene, ecco in Sicilia il Tempio Dorico della Concordia in Girgenti, e specialmente quello di Minerva in Siracusa, e quello di Cerere in Segeste, i quali due hanno *6*. colonne di fronte, e 14. di fianco come il maggiore di Pesto. L'interno poi di questo stesso Tempio offre un rarissimo esempio di Greca architettura, essendo l'unico esempio del Tempj scoperti a noi rimasto.

Dice Vitruvio al *Cap.* 1.*Lib*.3., che i tempj ipetri avevano nelle fronti 10. colonne, e doppio portico nei fianchi; che nella parte interna avevano due ordini di colonne uno sopra l'altro, formando attorno alla cella un portico, e restando il mezzo scoperto; che vi si entrava per due porte una d'avanti, e l'altra dietro; che in Roma al suo tempo non ve n'era esempio, ma tale era in Atene il tempio di Giove Olimpio, benchè con sole 8.colonne nelle fronti. A riserva delle 10. colonne di faccia, e dei doppj portici attorno, nell' interno del Tempio maggiore di Pesto tutto corrisponde alla descrizione Vitruviana. Or sentiamo cosa ne dice il P. Paoli. *Altri lo chiamano esastilo ipetro; ma più cose a ciò si oppongono. Non contradico al nome di esastilo, preso generalmente, che mostra sei colonne in facciata; ma le opere ipetre, dice Vitruvio, erano ornate di* 10. *colonne nel primo ingresso; e meritamente, poichè*

la

la parte interna slargavasi assai, acciò in proporzione fosse largo il cortile, delle quali cose mancano nel Tempio di Pesto i vestigj. Ma che più? Noi parliamo di una fabbrica nata avanti le arti Greche, e l'invenzione di questi nomi, e pretendiamo, che questi le convengano con ogni precisione? Ottimo è il consiglio di non questionare dei nomi; ma il Tempio era, o no, scoperto? Ci spiace di nuovo, che una Dissertazione intolata dal P. Paoli *dell' Architettura Pestana* ci lasci sempre dubbiosi nelle cose più importanti dell'arte, ad onta delle sue Tavole stesse, che sempre gli contradicono. I dubbj che lasciano il P. Paoli titubante, e indeciso, si riducono ad essere il Tempio di Pesto con sole sei colonne di fronte, più stretto delle misure date da Vitruvio; nè noi intendiamo quali altre sieno *le cose delle quali vi mancano i vestigj*, giacchè le sue tavole mostrano le due porte, e il doppio colonnato inferiore, e superiore discosto dalle mura della cella. Vitruvio nel dare i suoi precetti di Architettura scelse dagli autori, e dagli edifizj, che aveva osservato, le pratiche, e le proporzioni, che stimò le migliori, e le più perfette. Ma ciò non toglie, che i monumenti antichi o anteriori, o posteriori a lui non ce ne mostrino delle differenti: e lo stesso forse succederebbe nei Tempj Toscani, se ne esistessero gli avanzi. Ed egli stesso non recò ad esempio dei Tempj scoperti quello di Giove Olimpico in Atene più stretto di quello, che poco innanzi aveva prescritto? Poteva dunque il Tempio di Pesto essere più stretto ancora, ed essere scoperto, giacchè ne ha sì chiari i caratteri. In fatti tale lo riputarono il Barone Antonini nella sua *Lucania pag.* 276. ed il Marchese Galiani nelle note del suo *Vitruvio pag.* 102. per convenire appunto nell'interno colla descrizione Vitruviana: nuova prova a confermare, che la pianta di questo Tempio è perfettamente compartita sì nell'esterno, che nell'interno colle simmetríe dei tempj Greci, e non dei Toscani. *Sarà continuato.*

IN-

Incisione in Rame.

SEguitando il valente Incisore Sig. Giovanni Ottaviani a pubblicare le opere di Guido Reni, che adornano la privata Cappella Pontificia nel Quirinale; ha terminato un rame rappresentante la Vergine Annunziata, dipinta nel quadro dell'Altare, in cui ha molto ben conservato il carattere dell'originale, e la degradazione delle mezze tinte, per cui prende quest'opera un bel tuono di chiaroscuro; cosa ben difficoltosa in un gran rame, e che deve confermare il pubblico nella stima, che egli si è già meritata per le altre sue bell'opere, date alla luce.

MEMORIE
Per le belle Arti

DECEMBRE 1785.

Pittura.

primoque occurrit in albo
Disponenda typi concepta potente Minerva
Machina, quæ nostris Inventio *dicitur oris.*
Du Fresnoy de Arte graphica.

LA felicità dell'invenzione è il primo saggio, che il Pittore deve dare del proprio ingegno: e molte, e molte opere, le quali per la fedeltà della imitazione meriterebbero lode, poca, o niuna ne esiggono, per la freddezza, o l'improprietà d'invenzione, con cui dall' Autore fu trattato l'argomento di esse. Con imagine veramente poetica è stato ora effigiato dal celebre Pittore Siciliano Signor Mariano Rossi il Poeta Ovidio, nell'atto che scriveva i suoi libri dell' Arte amatoria. Ha egli dipinto lo stesso figlio di Venere, che detta ad Ovidio gli amorosi precetti, e questi, che tenendo nella sinistra la cetra quasi abbia sospeso il canto per udire le voci di Amore, attentamente lo guarda, e sopra una carta, che ha sul ginocchio il poeta, leggesi scritto *Ego sum præceptor amoris*. Vivace è la figura di Amore, il quale è rappresentato in sembianze un poco adulte, e non in quelle d'un tenero fanciullino. Volendo esprimere il Pittore l'effeminatezza di Ovidio ha dato alla figura di esso un carattere pingue, molle, e tendente al muliebre. L'opera è eseguita con quella franchezza di pennello, ch'è propria di questo valoroso Artista, ed è stata fatta per S. E. il Sig. Principe Josepoff. Non possiamo ricordarci del Sig. Rossi

ſenza che non ci torni in mente il ſuo ſtupendo lavoro nella villa Borgheſe, nel quale egli ha laſciato un teſtimonio dell' eſtenſione de' ſuoi talenti. Un freſco sì vaſto condotto con copioſità d'invenzione, con ſpiritoſo diſegno, con bella diſtribuzione di gruppi, con vivaciſſimo colorito, e ſopra tutto con armonia mirabile, aſſicura al ſuo Autore un luminoſo poſto fra quegli artiſti, che ſi ſono reſi più celebri nel dipingere nello ſtile, che ſuol chiamarſi di machina, in cui tanto ſi ſegnalarono Pietro Berettini, ed il ſuo ſeguace Luca Giordano.

Il Signor Pietro Tedeſchi Peſareſe ha eſpoſto nel Pantheon un ſuo quadro da altare, in cui è rappreſentato il martirio del Santo Veſcovo Caſſiano, che fu ucciſo cogli ſtili da' ſuoi ſcolari medeſimi. Il Santo genufleſſo ferito in varie parti, e grondante di ſangue non dà ſegno veruno di dolore, ma alza placidamente gli occhi al Cielo ſenza aſcoltare un ſacerdote, che con un idolo in mano lo eſorta ad adorare i falſi numi. Un ſoldato vicino al ſacerdote già richiama i fanciulli al crudele offizio: in lontano ſiede un Tiranno circondato da guardie: i fanciulli ſcolari ſono diſpoſti in varie attitudini, e ve n'è un gruppo di tre, due de' quali tentano di perſuadere a ritornare agli inſulti un terzo, che avendo una dolce fiſonomia moſtra renitenza di farlo. Il quadro ha bella diſpoſizione di figure, è ragionevolmente compoſto, ed è dipinto con una bravura di pennello non ordinaria. La teſta del Santo è aſſai nobile, e ci diſpiace, che l'Autore nello ſcegliere il naturale, da cui ha fedelmente copiato il corpo del Santo medeſimo, ſiaſi incontrato in un corpo di forme alquanto meſchine. Merita rifleſſione uno dei due angeli, che ſono nella gloria, il quale eſſendo effigiato nel punto di volare a baſſo, è diſegnato in un bello ſcorcio, e con ottimo intendimento. Queſto pittore ha moſtrato in tale opera di eſſere un degno allievo dell' egregio Sig. Canonico Gio. Andrea Lazzarini Peſareſe pittore, ed autore di un pregevoliſſimo libro ſulle pitture di Peſaro.

Al-

Allorchè noi parlammo del Signor Benedetto Gagnereaux di Borgogna, e dopo avere osservata una di lui opera, l'argomento della quale non gli dava gran campo a mostrare la sua bravura, dicemmo di riconoscere in questo Artefice un merito superiore a quello, che nell'opera medesima avea potuto far spiccare: non erano le nostre espressioni dettate dalla prevenzione, come qualche critico pretese di rimproverarci. Due soggetti mitologici, recentemente dipinti in tela dal medesimo Autore con figure poco eccedenti l'altezza di due palmi provano adesso, che non furono allora vani i nostri presagj.

Il primo di essi rappresenta Bacco, ed Arianna. Arianna, che ha già posto in oblio il tradimento del Greco infedele, siede seminuda sopra un sasso, e mentre guarda con occhi appassionati il suo nuovo sposo, solleva colla destra i biondi capelli, che le coprivano il seno, e tende colla sinistra a Bacco una tazza. Questi in piedi dinanzi a lei la mira teneramente, e versa da un vaso il vino nella tazza. Col braccio sinistro si appoggia alla spalla di un satiretto, il quale spinge contro la terra una face accesa, e pare che sia in atto di parlare agli amanti, per dire loro, che la face della vita presto si smorza, e che i momenti del piacere sono passaggieri, e fugaci. Fra Bacco, ed Arianna una capra sta mangiando le uve, e dietro ad essa si affaccia un Amorino. Il fondo del quadro rappresenta un ameno bosco, che si conosce essere sacro al Dio delle uve, perchè degli alberi, che lo ingombrano, altri fanno sostegno alle viti, altri di edere sono coperti, ed in lontano i seguaci di Bacco intrecciano danze. Quest'opera è disegnata con eleganza, e le teste delle due principali figure hanno fisonomie dolci, ed espressive. Nobilmente, e con delicatezza è colorita la figura d'Arianna; in quella del Bacco però ha adoperato l'Autore una tinta rubiconda, propria certamente di simile Deità, ma che resta troppo monotona con quella del panno rosso da cui la figura è in parte coperta; onde pare che a questo panneggiamento potesse con maggior felicità adattarsi

un colore diverso. Vivacissima è la testa dell' Amorino, e tutta l'opera è dipinta con diligenza, e con grazia.

Anche più bella ci sembra l'altra tela, in cui il Signor Gagneraux ha dipinto l'educazione di Achille. Volendo l'Autore trattare questo argomento con novità d'invenzione, e riflettendo, che il mestiero delle armi fu quello, in cui più segnalossi il figlio di Tetide; ha giudiziosamente creduto, che dovesse il Centauro procurare, che in questo più che in ogni altro si addestrasse il suo allievo. Quindi ha rappresentato Chirone, che in un tempo orrido, e tempestoso conduce il giovinetto per un deserto in traccia di fiere. Siede questi sulla groppa del suo maestro, assicurandosi sopra di lui collo stringere in mano una fascia, che passa al ventre del Centauro medesimo, il quale corre velocemente. Una tigre frattanto si è presentata ai due cacciatori, e guarda fieramente Achille, il quale è commosso dal timore, ma non lascia però di alzare il braccio, ed accingersi a scagliare il suo dardo contro la fiera. Chirone con destrezza accosta un braccio alla vita, acciò sia più libero il giovine nel vibrare lo strale: tranquillamente guarda la fiera, e non muove dalla manca spalla, a cui la tiene appoggiata, la clava; esprimendo così la certezza ch'egli ha di emendare il colpo del suo scolaro quando mai andasse a vuoto. La composizione di questo quadro, e la giustezza dell' espressione sono assai commendabili. Nella espressione del timore di Achille si vede, ch'egli non prova, che quel solo primo ribrezzo, che suol destare la veduta di spaventevole oggetto: ma che l'animo suo coraggioso lo spinge ad assalire la fiera. Nel dipingere il corpo di Achille ha saputo l'Autore unire un certo carattere di forza conveniente a quell' Eroe benchè giovine, con una delicatezza di carnagione, che può render probabile l'equivoco di chi in Sciro lo credè una fanciulla. La gentilezza di Achille fa ottimo contrasto colla rozzezza del Centauro, ed ambedue le figure sono in perfetta armonia col paese, che forma il fondo della tela, e che è eseguito assai bene. Le riflessioni, che ha avute

il

il Signor Gagneraux nel condurre quest' opera, mostrano ch' egli ancor giovine conosce le difficoltà dell' arte, e che con felice coraggio cerca di superarle.

Lo scopo de' nostri fogli è il parlare delle migliori opere, che dai professori delle belle Arti si vanno terminando, per potere nel rilevare le loro bellezze animare i giovani ad imitarle, e ad inoltrarsi con metodo per le vie, che hanno scelte: perciò proviamo grandissimo contento nel dovere oggi di nuovo parlare del Signor Filippo Hackert, nell' occasione, che abbiamo avuta di ammirare alcuni suoi eccellenti lavori, che ha esposti al publico giudizio nel palazzo della Villa Medici. Le opere di questo pittore abbondano sempre di pregj, e sono poi sempre composte con tanta avvedutezza, e raziocinio, che possono i principianti dal ben considerarle non leggero profitto ritrarre. Nella composizione dei paesi vi ha luogo certamente la scelta; essendo forse tanto difficile che la natura ci offra una veduta senza difetti, quanto un corpo umano perfetto. Quando dunque un giovine ha imparato ad imitare la natura con fedeltà, deve dall' esempio degli uomini grandi apprendere a comporre, ed unire le parti, che separatamente gia sa imitare. Alcuni, che soverchiamente si fidano al proprio ingegno, disprezzano simile studio, e poi producono alcune opere, che se in qualche parte condotte con bravura sono testimonj del loro ingegno; nell' insieme male accozzato accusano la loro ignoranza. Non v'è cosa più facile, che nella folla degli oggetti, che la Natura presenta, l'affastellarne de'contraddittorj. Quindi il più bell' elogio per un paesista è quando lo spettatore nel mirare i siti da lui inventati l'interroga se siano copiati dal vero. Così pensa il Signor Hackert, e di questo lusinghiero elogio le sue opere sono sempre meritevoli.

Cinque sono le opere, che egli ha ora esposte. La prima è la veduta della real delizia di Caserta, di cui già parlammo, quando egli gentilmente ci diede agio di esaminarla nel suo studio. Due altre rappresentano le diver-

verse cascatelle di Tivoli, cioè le grandi, e le più piccole fra gli avanzi della villa di Mecenate: e finalmente di due altre una rappresenta la veduta di Baja, e Pozzuolo, l'altra quella della celebre solfatara di Pozzuolo. Quest' ultima tela è veramente interessante per gli amatori della istoria naturale, avendo il Pittore rappresentato con ogni verità gli aridi sassi, il fumo, che sorge dal suolo bituminoso, e tutte le altri parti, che compongono l'aspetto di quegli orrori della Natura. Ha con bella riflessione accompagnata questa malinconica veduta con un Cielo coperto di nuvole, le quali in qualche distanza già si sciolgono in pioggia. Sembrerà più mirabile in questa tela la maestria dell'Autore, a chi vorrà osservare, come egli obbligato a servirsi di determinate tinte, e senza poter far uso di forti masse di ombre nell' innanzi ha saputo fare, che l'indietro del quadro si allontani, e sfugga. Più ridente, e vago argomento gli ha apprestato la veduta di Baja, e di Pozzuolo, in cui egli ha potuto rappresentare ameni lidi bagnati dal mare tranquillo, e illuminati da una pura luce, che vanno a diminuirsi con bella lontananza. Ha introdotto nell' avanti del quadro una gran quercia, e graziose figure, ed ambedue queste opere sono destinate per S.A.Imperiale la Gran Duchessa delle Russie.

Le due vedute delle cascatelle sono però quelle, che più ci rapiscono. Si vede in quella delle più grandi la colonna maggiore delle acque fiancheggiata dalle minori scendere precipitosamente dalle rupi, ed ingombrare colle onde agitate il piano. Gli armenti vanno in esse a dissetarsi, mentre il loro custode siede placidamente. Da un lato evvi un tronco antico di castagno dall' età, e dall' umidità del luogo già guasto in più parti. Nell'indietro si vede una leggera nebbia cagionata dalla caduta delle acque medesime, e fra mezzo ad essa chiaramente distinguonsi le più lontane colline: l'aria è chiara, ed illumina con dolcezza gli oggetti. La natura è copiata con fedeltà, ed abbellita con fino discernimento sì in questa, che nell' altra tela nella quale è scelto un bellissimo punto di veduta,

in cui ſi rappreſentano tutte le varie diviſioni delle acque che cadono. Le rovine della villa di Mecenate pare, che facciano corona alle balza di cui precipitano le acque medeſime. Gli alberi, le piante, ed il ſuolo moſtrano tutti l'umidità del ſito in cui eſiſtono, e ſono coloriti con una tinta la più vera, che poſſa deſiderarſi. Anche in queſto quadro ſi vedono i vapori ſollevati dalle acque. Nell' imitare gli oggetti, che ſono ingombrati dai vapori medeſimi il Signor Hackert ha una ſorprendente felicità di eſecuzione, ed accomodando le tinte locali in modo, che rendano il preciſo effetto del vapore, fa che in mezzo ad eſſo ſiano diſtinti gli oggetti, laſciando ſoltanto loro quella piccola indeciſione, che in tali circoſtanze ci ſuole moſtrare la natura. Noi bramiamo di parlare frequentemente di queſto valente artiſta, ma deſideriamo ancora, ch'egli ſcriva un opera, in cui communichi al publico quei precetti che a lui ha dettato il lungo eſercizio di un arte, che così maeſtrevolmente poſſiede.

Dopo che Gio.Paolo Pannini, ed il Canaletto introduſſero colle loro leggiadre opere il guſto della pittura proſpettica ne' quadri da cavalletto, e per diverſe ſtrade giunſero ad acquiſtare in queſto ſecolo la fama che nell' antecedente avea ottenuto il Viviani, e la ſua ſcuola: non ebbero ſulle loro orme molti ſeguaci, ed un tal genere di pittura fu preſto abbandonato. Noi avremmo naturalmente terminate le noſtre fatiche di queſt' anno, ſenza aver potuto parlare di una ſola opera di tal genere; ſe il Principe Borgheſe, che d'ogni ſorte di ricchezze, e di ornati vuole, che ſia la ſua villa ricolma, non aveſſe addoſſato al valente profeſſore Signor Gio. Battiſta Marchetti l'incarico di ornare una intera camera con quadri di tal natura. Ottima è ſtata la ſcelta del profeſſore, come due, che ne ha già compiti lo provano.

In una vaſtiſſima tela ha rappreſentato il Sig. Marchetti un ſito molto ſpazioſo con varie fabriche altre già terminate, altre che ſi vanno edificando. L'oggetto principale del quadro però lo forma un antico mauſoleo di-

ru-

ruto, da cui pare che voglia estrarsi un' urna assai grande, al trasporto della quale ha ideato, che siansi applicate quelle machine, colle quali il celebre Carburi trasportò la base della statua di Pietro il Grande. Questa idea ha dato luogo al Signor Taddeo Cunze, ch' è il figurista, che si è egli scelto compagno in questo lavoro, di introdurvi una quantità di figure occupate nell'ordinare, e nell'eseguire il trasporto, ed una folla di curiosi spettatori.

L'altra tela compagna offre agli spettatori la veduta di una pubblica piazza, nel mezzo della quale sorge una colonna simile alla Trajana. Da una parte v' è un tempio di architettura tedesca, e dall'opposta un palazzo con botteghe e portico. In appresso v'è un altro palazzo, che pare quello del publico, e che forma lato ad una strada, che conduce ad un ponte, dopo il quale veggonsi varie antiche fabriche, e singolarmente un anfiteatro preparato colle tende per lo spettacolo. Diversi altri edifizj più, e meno nobili circondano la gran Piazza. La moltiplicità dei concorrenti, che suole raccogliere un luogo simile, e la loro diversità è stata anche qui bene esposta dal figurista.

Il Signor Marchetti nell'inventare, e disegnare tanti edifizj di gusto, e stile diverso si è mostrato non meno valente prospettico, che ingegnoso architetto. Lo stile da esso tenuto nel colorire è buono, avendo una giusta esattezza, ma senza stento, ed una libera franchezza di pennello senza negligenza. Ha egli usato tinte bene accordate, ed ancora vaghe, ma non ha fatto uso di quella male intesa vaghezza, che indusse qualche poco accorto imitatore del Pannini a adoperare nei sassi, e nelle ruine le tinte delle viole, e delle rose.

Il Sig. Taddeo Cunze merita anche egli lode, giacchè le sue figure sono mosse con vivacità, ben disposte nel piano, disegnate con grazia, e dipinte con buona macchia; essendosi egli conformato allo stile tenuto dal prospettico, senza affettare quella soverchia diligenza, e precisione, che in tali opere si cangia in durezza. Proseguano con coraggio questi due professori i loro lavori, che certamente saranno degni della munificenza del Principe che li ordina, e dell' eleganza del luogo, al quale sono destinati.

MEMORIE
Per le belle Arti

DECEMBRE 1785.

ARCHITETTURA.

Segue l'esame sull' Architettura delle

ROVINE DELLA CITTA' DI PESTO.

PRovati chiaramente con Vitruvio, e con i monumenti della Grecia, e della Sicilia i Tempj di Pesto di ordine Dorico, non possiamo accordare al P. Paoli, che *i monumenti Pestani sieno di tal carattere, che quanto meno danno a conoscere il sapere, e l'eleganza dei Greci, altrettanto ci mostrano ad evidenza l'indole, e la sodezza dei Toscani; che sieno edifizj non già alzati sulle regole, che inventò dipoi la Greca Architettura, e nei quali nulla ritrovisi del più pesante ordine Dorico*, e simili altre sue espressioni. Inoltre chi gli prenderà, com' egli vorrebbe insinuarci, *per edifizj fabbricati colla semplice norma della natura, o secondo il comodo, che allora solo si cercava, e per esemplari di antichissimo, e più rozzo magistero, che mostri il nascere delle Arti?* I loro portici, che d'ogn'intorno gli circondano, sono compartiti, come già osservammo, con tutta l'avvedutezza, essendone insensibilmente, e gradatamente ristretti gl'intercolonnj degli angoli, per fare eguali le Metope. Le ambulazioni dei portici di fianco sono destramente slargate, senza che l'occhio si accorga, che il muro della cella non è a filo colla colonna, che gli sta in faccia. Le loro colonne, invece di essere liscie, sono elegantemente scannellate. I loro cornicioni sono esattamente lavorati; e tutto è coperto di bianco, finissimo stucco, sen-

za parlare dei pavimenti nobilitati da lastre di marmo, o di metallo, e delle Metope ornate di sculture, come vorrebbe il P. Paoli. Il Tempio Maggiore, che secondo esso è più antico, e rozzo del minore, è più magnifico, e ornato di questo; poichè ha due portici interni, uno sopra l'altro, contandovisi in tutto il riguardevole numero di 68. colonne. Il terzo edifizio poi ha capitelli leggiadri, ricchi di varj intagli sotto un ovolo disegnato con molta grazia, colle colonne diminuite non in linea retta, ma dolcemente curvata. Se questi sono *rozzi magisteri*, noi non sappiamo qual' altra maggior perfezione avesse l'ordine Dorico nel secolo di Pericle, a riserva d'essere cresciuto di un diametro, giacchè non dissimili sono i Tempj di Teseo, e di Minerva in Atene, questo da lui costrutto, e l'altro poco innanzi da Cimone figlio di Milziade.

Il Signor le Roy di già avvertì, che le colonne basse non sono sempre indizio della più rimota antichità, sembrandogli frutto di un' arte già provetta quelle di Corinto, benchè minori di 4. diametri, per essere scannellate, e non liscie, e per avere il capitello coll' ovolo molto leggiadro. Crede altresì, che niuna delle antichità di Atene possa precedere la guerra di Serse, che incendiò e distrusse quella Città circa l'anno 273. di Roma. Diodoro poi al *Lib.* 11. *e* 16. fissa due epoche solenni per l'Architettura in Sicilia, dalle quali oltre il sapersi, che molte Città della Sicilia furono fondate dopo di Roma, con ogni sicurezza ricavasi, che l'ordine Dorico grave, e massiccio si usò molti secoli dopo a quelli, in cui il P. Paoli colloca *i monumenti della nazione Pestana, e gli avvanzi della Città*, *che ci richiamano* secondo lui *§. 6. Diss. II. ai tempi d'Italia più antichi*, *e mostrano l'indole dell'oscura, e favolosa età degli Eroi*, e molto dopo all'invenzione dell'ordine Dorico. La prima non oltrepassa quella poc'anzi detta, circa l'an. 270. di Roma, quando dopo la vittoria di Gelone sopra i Cartaginesi, per cui toccarono a taluno sino a 500.

schia-

schiavi, furono costrutti i tempj più grandi, e le cloache Feaci di Agrigento. La seconda circa l'an. 412. di Roma, dopo che Timoleonte, estirpati i tiranni della Sicilia, e ricevuti 5000. Corintj, fece risorgere l'Agricoltura, e la popolazione delle Città, per il che venute le ricchezze, si alzarono magnifici, e frequenti tempj ai Numi. Difficile senza dubbio è di fissare, per la total mancanza dei monumenti istorici, l'epoca dei Tempj Pestani: con tutto ciò nel silenzio di quelli parlano questi bastantemente, e poche riflessioni sull'Architettura loro ci convinceranno, che mostrano non solo l'arte fuori della culla, ma già provetta, e matura, da doverli anzi riporre in una seconda età dell' ordine Dorico.

Vitruvio, che può considerarsi il deposito dei precetti di Architettura, dettati dai più antichi, e famosi maestri, dei quali aveva letto i trattati, come ingenuamente confessa nel principio del *Lib.*7., ci dice al *Cap.* 2. *Lib.*4. che gli Antichi erano così esatti, e scrupolosi nel conservare nelle opere loro le vere proprietà delle cose che imitavano, che non fecero mai in apparenza ciò, che non poteva realmente, e veramente sussistere. Quindi niuno tra i Greci poneva nei cornicioni i dentelli sotto i modiglioni, o i modiglioni nei frontespizj, perchè nella vera, e real costruzione del tetto, nè le teste dei panconcelli stanno sotto i puntoni, nè questi possono stare nei frontespizj. E poichè i puntoni per lo scolo delle acque sono inclinati, perciò i modiglioni, che ne rappresentano le teste, devono scolpirsi inclinati; e tali si vedono nei cornicioni dei Tempj Dorici di Atene, e della Sicilia. I Romani però si presero la licenza di fare i modiglioni in piano, senza parlare dell' altra di scolpirli nei frontespizj, e di fare il dentello sotto di essi; nè ci sovviene, che dell' arco di Susa in onor di Augusto, ove sono inclinati. Se è vero, che nell'ordine naturale delle cose le licenze sieno posteriori alle regole, converrà dire, che l'ordine Dorico del Tempio maggiore di Pesto non sia

dei più antichi; di quel Dorico cioè, che riteneva il primiero rigor delle leggi; ma di una seconda età, giacchè invece di avere i modiglioni inclinati, secondo le tavole del P.Paoli gli ha in piano. Nè quì si fermano le licenze, colle quali accortamente l'Architetto di quel Tempio ha creduto doversi scostare dai soliti precetti. I monumenti antichi, e Vitruvio stesso mostrano nelle colonne Doriche per lo più 20. canali, e tanti ne hanno nello stesso Tempio le colonne del prim' ordine interno. Perchè lo stesso Architetto ne ha fatti 24. alle colonne esterne dei Portici, e 16. alle colonne dell'ordine interno di sopra? Vitruvio appoggiato ad una verità geometrica, che i poligoni descritti dentro dello stesso circolo tanto più divengono maggiori, quanti più lati hanno, insegnò al *Cap*. 4. *Lib*. 4. che se una colonna comparisse troppo gentile, vi è il rimedio di crescere il numero dei canali, per farla apparire più grave, crescendone così la superficie. Temè forse l'Architetto, che la soverchia diminuzione delle colonne del portico, che è di due settimi del diametro inferiore, le facesse apparire troppo gracili rispetto al grave, e robusto cornicione, che sostengono, onde loro accrebbe gravità, e sodezza col numero maggiore dei canali. Al contrario forse temè, che le colonne del second'ordine interno già molto minori di quattro diametri, non comparissero con 20. canali troppo gravi rispetto all' ordine inferiore; onde ne diminuì il numero, ed in tal guisa ottenne ancora per l'occhio una certa più gradata, e dolce diminuzione tra i canali delle colonne inferiori, e quelli delle superiori, che essendo venti sarebbero stati troppo minuti. I monumenti antichi, e Vitruvio mostrano le gocce scolpite a rilievo nei modiglioni. Perchè nei modiglioni del Tempio Maggiore sono scolpite d'incavo? Forse l'Architetto volle ottenere col contrasto delle ombre un effetto più grandioso, e risoluto, analogo alla gravità dell' edifizio. Se dal modo con cui è maneggiata la scultura, e la pittura, i più dotti intendenti ravvisano le succes-

cessive età delle statue, e delle tavole; se Vitruvio, e i monumenti antichi ci mostrano le prime leggi dell'ordine Dorico, chi potrà negare, che il Tempio maggiore di Pesto, che da queste si è scostato con ogni felicità, e franchezza, non sia da collocarsi in una seconda età dell' ordine Dorico?

Osservando poi l'Architettura del Tempio minore; il portico composto nell'interno di colonne troppo più piccole dell'esterne; due di quelle sepolte barbaramente più della metà nelle ale del muro dell' antitempio; un cornicione, che col frontespizio forma in proporzione delle colonne una massa più grave, e pesante di quella, che sostengono le colonne del Tempio maggiore; l'architrave coronato, invece del solito listello, di una specie di gola, che mal si confà colla semplicità dell'ordine Dorico; le metope, e i triglifi troppo alti, oltre qualche altro difetto, c'impediscono di concedere al P.Paoli, che *il Tempio minore abbia segni di maniera più gentile, comparisca più delicato, e mostri un artifizio maggior del Tempio più grande*. Noi già avvertimmo quanto il maggiore sia più artifizioso, e bello sì per li doppj portici interni, che per la sua più regolar distribuzione. Le sue cornici poi sono più corrette, ed eleganti. L'effetto corrisponde a quanto dimostrano le tavole del P.Paoli, poichè il Piranesi, e tutti i Professori, che sono stati a Pesto assicurano, che il Tempio maggiore è molto più bello, ed elegante del Tempio minore, il quale sòlo per essere molto più licenzioso, accorderemo al P.Paoli, che sia molto più moderno dell' altro. E poichè questa è materia di gusto, e non di fatto, com'è l'esistenza dei triglifi, o di quegl'incavi quadrati tra le colonne per ricevere, secondo il P. Paoli, le lastre di bronzo, o di marmo per ornamento del pavimento, che il Sig. Antolini più volte mentovato ci assicura, che sono prominenze, e rilievi, come mostrano i disegni del Conte Gazola; lasceremo, che ognuno secondo il suo genio, e i suoi principj giudichi o questo, o quello più bello, e gentile.

Il P. Paoli rigettando nella ſua opera l'opinione di Vitruvio, che aſſegna l'invenzione dell'ordine Dorico a Doro, che viſſe 1500. anni in circa avanti l'Era Criſtiana, adotta quella del Sig. Goguet, (1) che fondato ſul ſilenzio di Omero colloca l'invenzione degli ordini Greci tra l'età di queſto poeta, che viſſe circa 1000. anni avanti la detta era, ed il ritorno degli Ebrei dalla ſchiavitù, che ſucceſſe circa 500. anni dopo, poichè Pauſania ci dice che più d'un ſecolo prima eſiſteva il Tempio di Giove Olimpico di ordine Dorico. Ciò poſto, e provati evidentemente i Tempj Peſtani d'ordine Dorico, e di un Dorico di una ſeconda età, forz' è che il P. Paoli da sè ſteſſo gli confeſſi ben lungi *dalla oſcura e favoloſa età degli Eroi . . . da quella età, che precedette non poco l'eccidio di Troja, in cui fondata la città di Peſto, preſto crebbe nella perizia delle arti . . . . da quei tempi eroici, nei quali Peſto era già maeſtra nel fondare le città, e nèl circondarle di mura*, alle quali età in tutte le ſue diſſertazioni pretende farli riſalire. Che ſe poi con tutti i Dorici caratteri, che hanno, non gli piaceſſe di collocarli dopo l'invenzione dell'ordine Dorico, non gli rimane altra ſtrada, che di ſupporre i diſtintivi di queſt' ordine inventati dagli Etruſchi. Perchè quantunque ſia vero, che ogni ordine di Architettura imiti un tetto poſato ſopra travi perpendicolari, onde tutti hanno colonne, architrave, fregio e cornice, è altresì veriſſimo, che queſta imitazione ſi fa in quattro differenti modi: alla Dorica, alla Jonica, alla Corintia, all' Etruſca; e la queſtione, che trattiamo col P.Paoli, non ſi raggira ſopra altra coſa, ſe nell' ordine dei Tempj di Peſto ſi ſia ſeguitata la maniera Dorica inventata dai Greci, o l'Etruſca inventata dagl'Italiani, com'eſſo pretende. Or egli non potrà giammai provare i diſtintivi dell'ordine Dorico inventati dagli Etruſchi prima dei Greci, ſe con monumenti iſtorici irrefragabili non proverà l'eſiſtenza di queſti ſteſſi monumenti Peſtani, di cui parliamo, o di altri ſimili, anteriore a Omero, oſſia all' invenzione degli ordini

(1) Dell'Origine delle Leggi, Arti ec. Tom. II. Lib. II. cap. 5.

ni Greci. Questo è veramente quello, che il P. Paoli si sforza di fare in tutta la sua opera, e che ci resta da esaminare, per venire in chiaro di una cosa così importante per la storia dell' Architettura.

E primieramente fondandosi in un passo di Diodoro *Lib.* 4. *pag.* 160., dal quale sappiamo, che Ercole venne nelle terre dei Posidoniati, ed in due altri di Strabone *Lib.* 1. *pag.* 21., *e Lib.* 6. *pag.* 252., dai quali ricavasi, che Giasone approdò al seno Posidoniate, e fece un Tempio a Giunone Argiva 500. stadj lontano da Pesto; e quindi mettendo nel territorio di Pesto la prima origine, e la vera sede delle Sirene; ne ricava, che *la gloria dei Posidoniati, innanzi che la Frigia Città fosse assediata, erasi cotanto sparsa, che invitati dalla fama erano concorsi al lor paese gli Eroi, come Giasone, Ercole, ed Ulisse: che in quella età, che precedette non poco l'eccidio Trojano, fondata la Città, e presto cresciuta nell' abbondanza, nelle scienze, nella cultura, e nella perfezione delle arti, l'estere nazioni da ogni parte, e frequentemente vi concorrevano in folla per ammirarla: che innanzi ai tempi di Troja avevano gia colmato Pesto di gloria, e d'onore il concorso della gente, la fortificazione delle sue muraglie, e la strepitosa novità delle sue favole.*

Noi non vogliamo suscitare la questione mossa dal Barone Antonini nella sua *Lucania*, e dal Can. Mazzocchi nella sua opera *delle Tavole Ercolanesi*, alla quale non sembra, che il P. Paoli *nella Diss. II.* abbia solidamente risposto, se la presente Città di Pesto sia la stessa, e nello stesso sito di Posidonia; se i Sibariti abbiano fatte le mura di Pesto, come vuole Strabone al *Lib.* 5., o più tosto le abbiano distrutte, come vorrebbe il P. Paoli, intendendo l'espressione del detto Autore, *porro Sybaritæ ad mare murum posuerunt*, in senso contrario; le quali cose toglierebbero in un colpo tutta l'antichità dei tempi Eroici. Solamente osserveremo, che se in quei tempi devonsi credere fatte le presenti mura di Pesto, abbiamo nella Sirena scolpita sulla pietra di mezzo dell'arco della porta della Città

un teſoro di antichità, non conoſcendoſi alcun'altra delle Greche, o Italiane ſculture, che arrivi ai tempi Eroici. Eſiſta pure in queſte età Peſto circondata di forti, robuſte mura, guarnite di torri, benchè al Barone Antonini ſembrino queſte di una poſterior coſtruzione. Ma che potraſſi perciò ricavare da queſto in favore dell'eſiſtenza dei noſtri Tempj in queſtione? Si dovranno perciò fare contemporanei alle mura tutti gli edifizj, che dentro a queſte nello ſpazio di tanti ſecoli poſſono eſſere ſtati coſtrutti? Non ci tratterremo a confutare un'altra ſingolar opinione del P. Paoli prodotta nella ſua *Lettera ſull' Architettura*, colla quale fa contemporaneo alle mura di Peſto il Tempio maggiore per eſſere *della ſteſſa pietra, e d'un indole medeſima di fabbrica*, accorgendoſi ognuno della debolezza di queſte ragioni. Il più volte citato Barone Antonini *pag.* 224. dice, che di quelle pietre ve ne ſono ancor tante nelle vicinanze di Peſto da fabbricarne ancor due Città, non che tutte le ſue antichità; e che le colonne dei Tempj ſono di un' altra pietra eſiſtente in una montagna ſopra Capaccio vecchio. Falſo è dunque il ſuppoſto. E ſe foſſe vero, e come mai provarne un' età iſteſſa del Tempio colle mura? E chi ardirebbe provare, che il Coloſſeo, e il Tempio Vaticano ſono fabbriche contemporanee, perchè ambedue fatte di Travertino?

Ecco in ſecondo luogo un paſſo di Erodoto, dal quale il P. Paoli con aſſai lontane induzioni pretende provare l'eſiſtenza degli Edifizj Peſtani prima dell' invenzione degli ordini Greci. Dice quello Storico *Lib.*1. *pag.* 162., che i Foceſi venuti a Reggio fabbricarono quindi una Città, detta Velia. Il P Paoli pretende, che un Poſidoniate inſegnaſſe loro a fabbricarla. Ecco pertanto, dic'egli, *all'arrivo dei Foceſi, che furono i primi Greci venuti in Italia, che i Peſtani abitavano da molto tempo la loro Città, e che queſta era così ammaeſtrata nelle arti, che poteva inſegnarle ad altre Nazioni*. Sarà bene recare il paſſo di Erodoto: *Hinc progreſſi (Phocæenſes) civitatem poſſederunt in agro Oenotriæ*

triæ, quæ nunc appellatur Hyela. Eam autem condiderunt a viro Posidoniate edocti, Pythiæ oraculo jussos fuisse Cyrnum condere, qui heros esset, non insulam. Se il senso finisse dove lo tronca il P. Paoli, cioè dopo le parole *a viro Posidoniate edocti*, forse potrebbe avere un' apparenza di ragione il suo sentimento. Ma poichè quel Posidoniate insegnò ai Focesi non a fabbricare una Città, ma spiegò loro un oracolo, qualunque questo si sia, il che non è ben chiaro da Erodoto; nulla dal detto passo ricavasi nè per la perizia dei Pestani nell'arte edificatoria, nè per l'esistenza dei controversi Edifizj nei tempi eroici, e prima dell' invenzione degli ordini Greci. Ma chi erano questi Focesi, che avevano bisogno delle istruzioni di un Posidoniate per fabbricare? Erodoto nello stesso luogo citato ci dice, che questi stessi si erano difesi da Arpago Capitano di Ciro con un gran muro fatto a bella posta, *majusculis lapidibus, affabre concinnatis*: che vedendo di soccombere alle armi di Ciro, imbarcarono tutti colle loro famiglie cogl' idoli, le statue, e le robe più preziose, lasciando nei tempj i soli doni, o di pietra, o di ferro, o dipinti, insomma la Città deserta: che 20. anni prima avevano edificato Aleria in Corsica, e vi avevano fatto dei tempj: che erano di una delle 12. Città Joniche, le quali si congregavano nel tempio di Apollo Panionio fatto a comuni spese, quale da Vitruvio sappiamo, *Lib.4. Cap. 1.*, che era d'ordine Dorico. Or questo Maestro di Architettura Pestano, che mai poteva loro insegnare, che non sapessero? Non si potrebbe forse più verisimilmente congetturare, che questi più tosto insegnassero ai Pestani l'ordine Dorico, se mai non lo sapevano? Certamente allora il detto ordine secondo il Signor Goguet era inventato, poichè secondo la cronologia d'Erodoto, i Focesi furono vinti da Ciro 500. anni avanti l'Era Cristiana, e vennero a Reggio qualche anno dopo.

Questi sono i cardini principali del sistema del P. Paoli. Da quest' epoca dei Focesi, e dall'altra quasi contem-

poranea della supposta distruzione delle mura di Pesto, fatta dai Sibariti probabilmente nel terzo secolo di Roma, secondo lo stesso P. Paoli; generalizzando sempre le proposizioni per via di lontanissime congetture, ma senza un positivo monumento istorico; con ordine retrogrado risalendo all' arrivo d'Ercole, d'Ulisse, e di Giasone ai lidi di Posidonia, stabilisce finalmente, che *in quell'età, che precedette non poco l'eccidio di Troja, fondata la Città di Pesto, e presto cresciuta nell' abbondanza, nella cultura, e nelle scienze, e nella perfezione delle arti, acquistò quella rinomanza, per cui l'estere nazioni concorrevano in folla per ammirarla*. Quindi studiandosi di provare l'ignoranza, e l'impotenza dei Greci avanti, e molto dopo l'eccidio di Troja, conclude, che i soli Etruschi, dei quali l'imperio si stendeva per tutta l'Italia, e la perizia nelle arti era grandissima, poterono nei tempi eroici non solo fondare la Città di Pesto, benchè Solino ci dica, che la fondassero i Doresi; ma inalzare nella stessa remotissima età tutti gli edifizj Pestani, che prende ad illustrare, appoggiandosi poi principalmente per questi sull' *ispezione oculare della Città, e delle anticaglie, che in qualunque modo le appartengono*. In fine, come se ciò fosse stato da lui invincibilmente dimostrato, gli dichiara tutti fatti all' Etrusca, adattando al Tempio Maggiore *il Cap. 7. del Lib. 4. dell'ordine Toscano* di Vitruvio, che come ampiamente dimostrammo, non vi si può applicare nè secondo i più famosi Comentatori, nè secondo le interpretazioni stesse del P. Paoli, per essere il tempio d'ordine Dorico. Noi in qualche modo intendiamo, come egli non avendo veduto 76. triglifi in questo Tempio maggiore, e poco curando gli altri suoi distintivi Dorici, si sia sforzato di darcelo per fatto coll'ordine Toscano. Ma quello, che certamente recherà estrema maraviglia a chiunque sappia cosa è un ordine di Architettura, si è, che non potendo dissimulare i triglifi nel Tempio minore, con tutto ciò lo dichiara nella *Diss. IV. per antichissima opera Etrusca, e per fatto con quelle proporzioni, che sono*

le

le principali a dimostrare il metodo Toscano. Ecco dunque l'ordine Toscano con i Triglifi. Ma ciò non basta ancora al P. Paoli. Il sapere dei nostri Etruschi, mentre tra il Tevere, e la Liguria non ne resta vestigio, ha varcato il mare, ed in Sicilia si ammirano ornate di Triglifi le opere loro, che invano reclamano la Greca origine di tante Città, e i distintivi degli ordini Greci.

Si nominano, dic' egli al §. 49. Diss. III., *esistenti nell' Italia alcune fabbriche Doriche, o non molto dissimili, o in tutto conformi alle Pestane... Se ragionasi del Tempio della Concordia di Girgenti, che può sospettarsi, che sia o simile ai Pestani, o non molto discorde dalla loro struttura, io non sono nè per crederlo, nè per ammetterlo come Dorico. In fatti se queste fabbriche si trovano nei paesi nostri, perchè crederle dovute ai Greci forestieri, e non agl' Italiani nativi, dei quali tutti sanno l'abilità nell' inventare, e nell' esercizio delle arti la perizia*? Reca quindi a prova di tal perizia il Tempio di Giunone Cupra, e il Laberinto di Porsena, avendo ancora altrove citato all'istesso effetto il Tempio di Giove Capitolino, e la Cloaca Massima, fatti dagli Etruschi in Roma. Ma quì il P. Paoli muta destramente lo stato della questione. Chiunque gli opponesse il detto Tempio della Concordia, che non è un *lontano sospetto*, ma una verità palpabile, che sia simile al Tempio Maggiore di Pesto, si fonderebbe certamente nella somiglianza della pianta, e dell'ordine, che è un Dorico chiarissimo con i suoi triglifi; e che il P. Paoli bisogna che lo creda, e lo ammetta per tale, se pure ammette distinzione di ordini; senza darsi la pena di cercare a chi si deva, chi lo abbia fatto, e in qual paese stia. Forse l'ordine del Pantheon da Corintio diventa Etrusco perchè sta nei paesi nostri, e si deve agl' Italiani? Tucidide dicendo *nel Lib. 6.*, che Girgenti fu fondata da gente di Greca origine nell'anno di Roma 175., e Diodoro assegnando, come già avvertimmo, l' anno di Roma 270. per epoca ai tempj di Girgenti, alle quali età era già inventato l'ordine Dorico;

 tol-

tolgono ogni mezzo da poterne inferire, che questo sia stato inventato dagl'Italiani, perchè si trova nei paesi nostri; e per dedurne, ancorchè il Tempio della Concordia fosse Etrusco, che tali fossero i Tempj Pestani, fatti, secondo il P. Paoli, otto secoli prima. Perchè forse una nazione in un dato tempo sa fare una cosa, la seppe fare tanti secoli prima? Il tempio poi di Giunone Cupra nominato da Strabone, senza dirci nè quando, nè come fosse fatto, il Laberinto di Porsena, il Tempio di Giove Capitolino, e la Cloaca Massima, che si portano a prova dell' Etrusca perizia nell' Architettura, se non servono a niente per provare il Tempio di Girgenti un'opera Etrusca, non hanno miglior sorte con i Tempj Pestani. Porsena fiorì circa l'anno 245. di Roma: Tarquinio Superbo, che fece per opera degli Etruschi la Cloaca Massima, e il Tempio di Giove, regnò sino al an. 244. di Roma. Ma eccoci al solito scoglio: come dalla perizia degli Etruschi in questi tempi dedurremo fatti da loro gli edifizj Pestani *nell' oscura, e favolosa età degli Eroi*, e avanti la Greca Architettura? L'istesso inganno prodotto dalle gran distanze, rappresentando allo stesso livello oggetti lontanissimi, cagionerebbe l'Opera *delle Antichità di Pesto*, se non si collocassero ai fatti le loro giuste epoche. Allora si trovano immensi tratti di tempo da un fatto all'altro, nella stessa guisa, che il viaggiatore scorge immense valli fra quei monti, che da lontano sembrano uniti. Chi crederebbe, per esempio, che a provare al solito *non poco avanti l'eccidio di Troja, che la Città di Pesto cresciuta nelle scienze, e nell' applicazione alle più sublimi filosofie, avesse ben presto uomini in questa facoltà dottissimi*, vi si recassero i nomi di certi Posidoniati della setta di Pittagora, conservatici da Jamblico, il quale c'informa pure, che questo Filosofo venne in Italia 656. anni dopo l'eccidio di Troja? E questo sarà *ben presto*? Di simil tempra sono tutti gli argomenti del P. Paoli, appoggiati all' istoria.

Concedasi pure agli Etruschi, sino dalla loro più anti-

tica venuta in Italia, la perizia comune fino alle nazioni dell'America di fabbricare a grosse pietre squadrate. Vorremo credere perciò, che egualmente antico fosse presso di loro il fabbricare colle colonne, e con un ordine regolare di Architettura, come sono gli ordini Pestani? In una parola ha provato il P.Paoli (e di quì doveva cominciare) che presso gli Etruschi l'uso delle colonne sia più antico, che presso i Greci, o almeno dell' Epoca, che Strabone *al Lib.* 5. assegna alla venuta dei Greci in Etruria; dicendoci chiaramente, che Damarato da Corinto, padre di Tarquinio Prisco, insieme col figlio l'ornò per mezzo dei molti artefici, seco condotti dalla patria? Possibile, che mentre Strabone, Plinio, e Livio c'istruiscono delle insegne de' Magistrati, degli abiti, dei riti, dei giuochi, degl' istrioni, della musica, e di tante altre minute invenzioni dei Toscani, avessero poi taciuto di una cosa così magnifica, come i portici con colonne, quando hanno parlato dei Tempj di Giunone Cupra, e di Giove Capitolino, o del Laberinto di Porsena, fatti dagli Etruschi? Pure parlando Plinio dei Laberinti famosi, mentova le colonne in quello d'Egitto, e in quello di Lenno, tacendone affatto in quello di Porsena, che dopo di quelli descrive. Or se il silenzio d'Omero, che parlando di Tempj non rammenta le colonne, serve al Signor Goguet, seguitato dal P. Paoli, per credere gli ordini Greci inventati dopo il detto Poeta contro l'autorità di Vitruvio, che dice il contrario; perchè il silenzio degli autori suddetti sulle colonne nelle fabbriche Etrusche, fatte ancor dopo l'arrivo dei Greci in Toscana, ci persuaderà, che l'uso di quelle,che sono l'ultimo sfarzo della magnificenza Architettonica, fosse in Etruria più antico di Omero, non che di Damarato? Se poi il P.Paoli vuole le colonne al Tempio di Giove Capitolino, cominciato dai Tarquinj, e terminato dopo il Regifugio, eccoci dopo l'arrivo dei Greci in Etruria, e sul principio del terzo secolo di Roma, in cui già esisteva in Grecia il Tempio Dorico di Giove Olim-

Olimpico, per poterne colla maggior probabilità dedurre, che presa gli Etruschi l'idea dell'Architettura colle colonne dai Greci, inventarono poi il loro ordine.

S'ingannerebbe pertanto assai, chi vedendo nelle urne, e vasi Etruschi i triglifi, le volute, i dentelli, ed altri ornati di Greca Architettura, gli credesse inventati dagli antichissimi Italiani prima dei Greci, dai quali gli hanno copiati, siccome da Omero per lo più hanno poi tratto i soggetti dei loro bassirilievi. I riti, le cerimonie, e la lingua Etrusca sono durate molti secoli dopo della giornata del lago Vadimone, che nell'an.471. di Roma rese gli Etruschi sudditi di questa. Le iscrizioni fatte in lingua Etrusca, e Latina sulla stessa lapide, le urne cinerarie alcune con caratteri Etruschi, altre con caratteri Latini trovate nelle stesse camere sepolcrali di Chiusi, e molto più Ammiano Marcellino, che nel *Cap.3. Lib. 22.* ci dice, che Giuliano Imperatore aveva seco gli Aruspici Etruschi, servono a provare, che non ogni vaso, ed ogni urna Etrusca è di quella remota antichità, che sorpassi l'arrivo di Damarato in Toscana, e atterri l'autorità di Strabone. Una dotta opera del Signor Abate Lanzi, Antiquario di S.A.R. il Gran-Duca di Toscana, che attualmente si stampa col titolo di *Saggio di Lingua Etrusca*, spargerà gran luce in questa oscura parte di erudizione antiquaria, spiegando felicemente molti monumenti di lingua Etrusca.

Ma è ormai tempo di raccor le vele. Abbiamo provato, che i Tempj di Pesto non conferiscono a intendere il *Cap.7.del Lib.* 4.di Vitruvio *dell'ordine Toscano*, come il P. Paoli pretendeva, perchè sono di forme, e di dimensioni totalmente differenti: quindi, che sono d'ordine Dorico, perchè ne hanno tutti i caratteri, e specialmente i Triglifi non veduti dal P. Paoli; e di quel Dorico grave, e massiccio, di cui vi sono tanti monumenti nella Grecia, e nella Sicilia; anzi di un Dorico di una seconda età. Abbiamo provato, che l'esistenza di questi Tempj non può es-

essere anteriore all'invenzione degli ordini Greci, perchè i monumenti storici, che reca il P. Paoli, non provano altro, che l'antica esistenza di Pesto nei tempi Eroici, e non di tutte le antichità, che quella contiene; e che dalla supposta perizia dei Pestani ai tempi di Ciro, e dalla guerra con i Sibariti, non si può risalire otto secoli indietro. Abbiamo provato in fine, che gli antichissimi Toscani non possono avere inventato l'ordine Dorico prima dei Greci, e prima della venuta di Damarato dalla Grecia in Etruria, perchè non esiste alcun monumento, che lo provi, nè alcuna autorità, da cui possa ricavarsi, che in quei tempi i Toscani usassero neppure il loro ordine: nè possiamo scostarci dall'autorità di Vitruvio, che doveva saperlo meglio di noi, che viviamo 18. secoli dopo, il quale ascrive ai Greci l'invenzione dell'ordine Dorico, sia pur ciò dopo Omero. Perdoni l'erudito Lettore una soverchia lunghezza, a cui ci ha impegnato l'Opera del P. Paoli, che abbiamo maturamente letta, e considerata, e che perciò ci sembra, che generalmente pecchi per tre ragioni. Primo perchè spesso suppone ciò, che è in questione: secondo perchè argomenta da un genere all' altro, dalle fabbriche cioè di nudo muro all' esistenza delle fabbriche colle colonne: terzo perchè con i fatti posteriori vuol provare gli anteriori, usando la Cronologia al rovescio. Quindi decida, *chi cerchi tenebre nel meriggio e quasi vaneggi, sino ad esserne meritamente dai più dotti con disonore criticato*, com'egli minaccia nella *Diss. II. §. 37.*; o chi, come esso, ascrive le fabbriche Pestane agli Etruschi avanti l'eccidio di Troja; o noi che col Winckelmann, il Piranesi, ed il Barone Antonini, e con tutti i professori delle Belle Arti gli ascriviamo ai Greci, per essere d'ordine Dorico; che è quanto importava, per onor delle Belle Arti, che mal soffrivano di vedere sconvolta dai fondamenti l'Architettura, confondendosene stranamente gli ordini, e la storia, di dimostrare.

IN-

Incisione in Rame.

Il Signor Giuseppe Cades Pittore Romano ha intagliata in acqua forte, e dedicata a S.E. il Sig. Card. Buoncompagni, Segretario di Stato di S. S., una sua felicissima invenzione, rappresentante Gesù in mezzo ai fanciulli. Qualcuno dei discepoli, che gli fanno corona, accenna alle madri, che stanno innanzi, di non si affollare; e taluna già sta in atto di ritirare il figlio. Il Redentore maestosamente abbracciando alcuni putti, che gli stanno ai lati, siede nel mezzo con aria tranquilla, e serena, propria della Divinità, che non sente, come gli Apostoli, le sollecitudini umane. La composizione di questa storia è bellissima, poichè con una semplicità, ed eleganza Raffaellesca ha collocato ogni figura, che è veramente espressiva, al suo posto, e nella più grata, e nobile maniera. I lumi, che sono benissimo concentrati nel gruppo principale di Gesù, e dei putti, maestrevolmente diminuiscono, e si perdono negli altri oggetti. Il disegno è tale, quale conviene alle stampe pittoresche, nelle quali più si guarda all'espressione, ed allo spirito dell'opera, che alla precisione in ogni minima parte. Desideriamo, che il Sig. Cades, il quale ha l'anima piena dei sublimi concetti dei Pittori del secolo XVI., come ne fanno fede i suoi disegni, che ingannano i più accorti conoscitori, così egli si trasforma a suo piacere ora in questo, ora in quel Maestro, conservando nel disegno, e nel colorito quel puro stile, che apparisce in questa sua invenzione, l'eseguisca in grande; sicuri, che ne riscuoterebbe un onore immortale.

MEMORIE

Per le belle Arti

GENNAJO 1785.

POESIA

IL Giornale da noi intrapreso, continuato, e chiuso dentro lo scorso anno per i torchi del Casaletti promise dare l'Estratto della Comedia composta dal Sig. D Francesco di Sangro de' Principi di san Severo intitolata *la Bella Delinquente, o sia la Donna assassina*, e di più promise dir qualche cosa del suo discorso preliminare, che accompagnò la Comedia medesima al primo uscir colle Stampe. Sebbene altro foglio ci abbia voluto prevenire in questa parte; non per ciò ci ritiraremo noi dalle promesse; il che per molte ragioni degno sarebbe di accusa, anzi in questa nuova Società Letteraria offertasi in buon'ora ad alleggerire il grave peso, di cui ci caricò la compiacenza de Signori nostri Associati, vogliamo serbare con solennità la parola, e dar principio alla nuova Carriera con la divisa almeno di fedeltà, e di onore. E poichè *la bella Delinquente* dessa fu, che ci sciolse dal primo legame di non recare altre poetiche produzioni, se non se quelle alle Arti Germane corrispondenti; oggi serva di guida a sempre più dilatare i confini; impegnandoci a dare senza riserbo quelle più leggiadre Poesie de' Viventi Autori, che o non videro ancor luce, o che nasceranno gemelle a queste nostre memorie.

Nel Discorso preliminare alla Comedia della Bella Delinquente ci comparisce l'autore vestito di quel savio ribrezzo, di cui ogni uomo, che stolto non sia dee esser pieno nel farsi la prima volta innanzi d'un Pubblico, che vuole, e sa fare da Giudice. Anche quel Cantante, che fra le sue doti non contò mai quella del rossore, al montar nuovo il palco

teatrale, abbandonato viene dal naturale ardire: nè mai prima del ristoro a lui prestato dalle comuni acclamazioni si vide passeggiare superbamente, e mostrare agli spettatori il pomposo manto, che gli scende dagli omeri. Il Signor D. Francesco di Sangro *comparisce nel Mondo letterario fra i cultori della Comica provincia sedotto, e non persuaso dalle voci degli amici*. Egli adocchiò già coloro, che si pongono a ricercare il pelo nell'uovo. Non è questa però la vera cagione del suo ritegno. *Se di costoro* egli dice, *si fossero presa soggezione tanti celebri Autori Greci, e Latini, antichi, e moderni, di Tragedie, Commedie, e Drammi, non contereßimo fra le belle Arti la Poesia Drammatica a dispetto della natura, che n'è la madre; mentr'ella spingendo l'uomo ad osservar le cose, che lo circondano, lo invoglia a ritrarle, e la più facile, e natural'imitazione è per lui senza dubbio quella de' suoi simili, e il farsi giuoco di essi; nel che appunto consiste l'arte già riferita*. E quì schierasi innanzi i Comici Poeti suoi Concittadini; quindi gli altri più famosi d'Italia, e fra desli gli *Albergati*, *i Gozzi*, *i Goldoni*, ed alcune donne celebratissime come la *Caminer*, e la *Manzoni*. Fra tragici eccellenti vede il *Maffei*, il *Conti*, il *Martelli*; ed a questi non che ad altri valorosi loro contemporanei, e predecessori vuole che debba l'Italia il vanto *d'esser la Madre della Tragedia, Comedia, e de' Drammi*. Così a poco a poco s'avanza, lodando l'immortal *Metastasio*, ed i suoi antesignani, *Zeno*, *Stampiglia*, *Rolli*, *Salvi*, *e Manfredi*, e salutati da lunge *Corneille, Racine, Moliere, Voltaire* domanda, *i tanti portenti d'arte, e di natura, questi innumerabili ingegni vasti, e sublimi, o de' più grandi fra loro sono per avventura rimasti esenti dai morsi della critica più severa? O forse non si è fatto spesso ingiuria ai sudori di penne così gloriose, e consegrate dal voto dei più all'Immortalità?* Infatti basta sentire caratterizato il Maffei qual *Poeta da Fiera*, il Tragico Conti tacciato di freddo, il Righieri di Scolastico; ed infine il buon Metastasio accusato, laddove appunto è più ammirabile, e meritevole di lode.

In

In mezzo ad ombra così ſpazioſa reſpirando il noſtro Autore ſi proteſta obbligato a chi prenderaſſi la briga d'eſaminare la ſua *Bella Delinquente* , e manifeſtarne gli errori . Ma quì è dove ſembra affacciarſi il turbamento . Non è deciſo *ancora coſa debba ſcrupoloſamense ſeguire un Pceta Comico* . Diviſe in più ſono le ſentenze . Altri ſi ſta fermo innanzi gli eſemplari Greci , e Latini : altri ſi fa legge il guſto , e coſtume de'Popoli , e vi è infine chi vuole quello , e queſto . Il N. A. è preſo dallo ſtile del Conte Gozzi ; perché ha modellato ſul guſto moderno ; queſta è per lui *la primaria legge , che dee ſeguirſi* . Egli poi fa a ſe medeſimo una nuova interrogazione . *Qual è il buon guſto , ed in che conſiſte ? In quello ſolo, che aveano i noſtri Antichi* ? Riſponde sfuggendo la quiſtione , *che il guſto non vuol leggi : che buono è quel guſto , che non ſi oppone alle leggi umane , e Divine , al buon coſtume , ed ai progreſſi dell'intelletto , e della ragione* . Reputa buoniſſimi i differenti guſti di *Napoli* , *Venezia* , *Parigi* , *Londra* , *Vienna* , *e Madrid* . E Roma ? Non parla di Roma ; forſe perchè il guſto Romano Teatrale è depravato . Per verità non ha tutto il torto . Ma ora , che la ſua *Bella Delinquente* riſcuote le tenerezze del Tebro ci meriteremo anche noi qualche conſiderazione.

Diverſe Comedie ſono ſtate ſcritte dal Signor D. Franceſco di Sangro . Egli ne parla con ſobria compiacenza : quindi riprende in viſta la *Bella Delinquente* , *o ſia la Donna Aſsaſſina* , e ne difende valoroſamente l'uno , e l'altro titolo ; ſpecialmente con la ragione , ch'egli è *adattato a muover la curioſità , ed a tirar per queſta via maggior concorſo al Teatro , ch'è quel , che più importa all'Impreſario* . E'veriſſimo , dice l'Impreſario di Capranica con la ciotola piena . Anche il carattere di Stanislava la Protagoniſta lo crede buono a queſto fine . Non faccia alcun caſo il ſentire fra gli applauſi qualche voce alzata contro , non già alla favella uſata da *Stanislava* , dalla qual cenſura ſi ſchermiſce l'Autore con recenti eſempj , ed antichi ; ma contro certo *inveriſimile* ,

stravagante, e *meraviglioso*, che mal soffre. Ma intanto, che i Censori mormorano, e che il Signor D. Francesco di Sangro espone i caratteri di Casimiro, e degli altri Attori, e ci da l'idea della sua Comedia, volano da Pindo due Sonetti; uno in lode della *Signora Agata Rubini, che sino al miracolo ha disimpegnato in sembianza virile, e con uno spirito, leggiadria, e scioltezza incredibile la parte di Stanislava*, l'altro in lode della Comedia, e dell'Autore. La Donna è lodata da un Poeta, l'Uomo da una Poetessa. Così va bene.

SONETTO

DI FILOTEO CORINTIO P. A.

OH prodigio, oh stupor d'Arte Regina!
Chi mai giunse cogli atti, e con la voce,
Or le tempre a vestir d'alma feroce,
Or di tenera Amante, or d'Eroina?
Arte, e Natura in Te, bella AGATINA
Fanno lor prove, onde nel caso atroce
Di STANISLAVA, orror desti veloce,
Quando in spoglia viril sembri Assassina.
Di celebre Scrittor penna immortale,
Che già chiara per mille opre risplende,
Del tuo sesso ad onor, ti pinse tale.
Pari dunque la gloria in voi si rende
Or, che, vostra mercè, quanto fatale
Sia Bellezza, ed amore ognuno intende.

Oh quanto mi toglie questa lode? dice il nostro Autore. Ma ecco la Signora D. Francesca Crisolini Malatesta fra gli Arcadi Licasta Gargasia, che rende a lui la lode tolta, ed anche al Parnaso, quando mai ne fossero in discapito col Sonetto di sopra riportato.

SONETTO

QValor di STANISLAVA il fier tormento,
O la virtude, o l'innocenza ammiro
Nel sen gli affetti in tal contrasto io sento,
Ch'ora esulto a suoi casi, ora sospiro.
Piango al suo pianto, il suo destin pavente,
Se in aspetto di Rea talor la miro,
E sì al vivo sue smanie in me risento,
Che contro il Traditor fremo, e m'adiro.
Ma poi, che in gioja si converte il duolo,
Anche in piacer si cangia ogni mia pena,
E con lei tergo il pianto, e mi consolo.
Tu, SANGRO, ordisti l'ingegnosa Scena,
Talia sostenne a tuoi pensieri il volo;
E il tuo nome immortal fai noto appena?

Odasi ancora ciò che dice della Comedia il Sig. Dottor Beccatelli. ,, Dall'eruditissimo Cavaliere D. Francesco di ,, Sangro, che qualche volta non sdegna scherzar con Ta- ,, lia, è stata data alla luce a fine di appagare i pubblici de- ,, siderj questa Comedia recitata nel Teatro de'Fiorentini ,, di Napoli alla presenza dell'Augusto Monarca delle due ,, Sicilie; ed ivi più, e più volte con grande applauso ripe- ,, tuta. Si può dire senza taccia di parzialità, che l'Italia, ,, che tanto ora scarseggia di buoni Teatrali Compositori, ,, ha l'obbligo all'illustre Autore di una comica produzione, ,, nella quale, oltre i colpi di Scena vi si trova fantasia, in- ,, venzione, interesse, scioglimento naturale, e un singo- ,, lar maneggio d'affetti. Sembra a prima vista alquanto ,, singolare il titolo, ma resta qualificato dal Protagonista, ,, ch'è una nobil Donzella costretta da un gruppo d'infeli- ,, ci vicende a vestirsi dell'infame divisa di assassina di strada, ,, affine di salvar la vita, e conservarsi al Reale suo amante

,, ma

„ ma, che ſa conſervar ſempre la ſua fermezza , renderſi ſu-
„ periore alle debolezze del ſeſſo , e mantenere nel tempo
„ iſteſſo illibata la nobiltà de'coſtumi , e de' ſentimenti .
„ L'auſterità di Uladislao Re di Polonia , l'eroica fedeltà di
„ Caſimiro ſuo primogenito , le gare generoſe di Norceſto
„ ſuo minor fratello , l'intreccio , e gli accidenti gli uni
„ agli altri correlativi , ſenza coſa alcuna ſoprannaturale ,
„ o maraviglioſa , ſono pregj , che in queſta Commedia uni-
„ ti ſi mirano , e fanno comprendere fino a qual ſegno ſap-
„ pia l'ingegnoſo vate maneggiare il genio degli Spettatori .
„ Inoltre evvi in eſſa un argomento di un genere così nuo-
„ vo , che pochi eſempj vi ſono da addittare , e ſul noſtro ,
„ e ſul Teatro d'altre nazioni . Lo ſtile è facile , e ſecondo
„ la natura , e gli Attori tutti ſoſtengono ſempre il ſublime
„ della loro condizione ſenza affettare una troppa elevata
„ elocuzione . Queſte ſono quelle bellezze, che hanno dato
„ dato motivo a quelli applauſi , che ha meritataente queſta
„ Commedia ricevuti in una delle più colte Metropoli dell'
„ Europa , e a quell'anſietà , con cui a gara vien ricercata
„ da tutti i Teatri della vaga Contrada , che *Appennin parte ,*
„ *il mar circonda , e l'Alpe .*

M V S I C A

ABbiamo dalle Stampe di Lipſia una nuova edizione del Dizionario delle belle Arti del Sig. *Sulzer* col titolo *di Teoria univerſale delle belle Arti eſpoſta in articoli diſtinti diſtribuiti per ordine alfabetico da Gio. Giorgio Sulzer* (1) . Queſt' opera diviſa in quattro parti tratta delle belle Arti filoſoficamente , e parlando della Muſica , e della Poeſia , oltre le quali più non ſi ſtende il noſtro confine , lo ſcopo dell' Autore ſi è il far vedere, ch'eſſe pure coltivar non ſi debbano per

(1) Di queſto dizionario parleranno a ſuo luogo anche gli altri noſtri fogli per quello riguarda la Pittura , la Scultura , e l'Architettura .

per paſſatempo, o divertimento, ma ad oggetto di bene ordinarle alla coltura dello Spirito.

Molti articoli eſtratti dal Dizionario del Sig Sulzer gli abbiamo letti nella *Scelta di Opuſcoli intereſſanti tradotti da varie lingue in Milano per Giuſeppe Galeazzi*, e tra gli altri l'articolo *Kenner Conoſcitore* nelle arti, *Kunſtrichter Giudice* nelle arti, *Oper* Opera in Muſica. Su di queſto noi ci fermeremo un poco, perchè il più a propoſito de'correnti giorni. *L'Opera* nome dagl'Italiani applicato alle più nobili ſceniche rappreſentazioni, ed ormai adottato in tutta l'Europa a ſignificare i noſtri Drammi, all'acuta viſta del Sig *Sulzer* compariſce uno ſtrano frammiſchiamento di grande, e di piccolo di bello, e d'inſenſato. Fra deboli coſe, ed aſſurde, che crederebbonſi immaginate unicamente per divertire fanciulli, s'incontrano pur de'tratti, che penetrano profondamente il cuore, che inondano l'anima ſenſibile del più dolce piacere, e la più tenera compaſſione vi deſtano, e la colmano talvolta d'orrore, e di raccapriccio. Concorrono alla rappreſentanza dell'*Opera* la Poeſia, la Muſica, la Danza, la Pittura, e l'Architettura. La Muſica madre della Poeſia n'è divenuta oggi crudele Matrigna. Se il Poeta dee far violenza all'argomento ſuo per ſervire allo ſpettacolo: in quai ceppi nol pongono le pretenſioni de'Cantanti ſoſtenute dalla conſuetudine? I primi di loro cantano più frequentemente, e più a lungo: ma cantano eziandio i mediocri, e le infime parti meſſe talora ſolo per compimento, e decorazione vogliono metter fuori anch'eſſe la meſchina loro abilità. Cio peraltro è il chiaroſcuro dell'Opera. O bene vi ſtiano, o nò, deve eſſervi il Duetto, o il Terzetto: e ſe il Maeſtro di Cappella aveſſe lavorato per bottega qualche Quartetto, il Poeta è obbligato ad annicchiarvelo co'quattro migliori perſonaggi; conducendoli a cantare inſieme per rabbia. V'è ancor di più (dice il Sig. Sulzer): I migliori Cantanti ſogliono generalmente diſtinguerſi in un carattere di muſica, più che negli altri: queſti rieſce

rieſce ne'l'adagio, e cantabile, quegli nell'allegro, ſpiritoſo ec., e deve il Poeta ciò prevedere nello ſcrivere le arie, onde ognuno poſſa moſtrare la propria abilità nel genere, in cui meglio ſi diſtingue. Ommetto certe etichette del cantare prima, o dopo, più, o meno Arie d'un altro, di fare Scena a queſto, o a quell'Attore, e molte altre pretenſioni più difficili ad eſſer definite, dice uno ſcrittore, *che non è in un congreſſo la mano tra gli ambaſciadori*. In ſomma infiniti ſono gl'inconvenienti, che derivano dall'uſo, che da ora la legge al Teatro. Convenga, o no alla natura dell'azione drammatica, denno ſempre avervi luogo una, o due Cantatrici a rappreſentar le parti principali, e il Poeta, che non può far meglio, vi frammiſchia un intrico amoroſo, anche a diſpetto del ſoggetto del Dramma, che nol comporta. Il più grande Scrittore d'Opere Drammatiche, che ſiavi ſtato mai, l'inimitabile *Metaſtaſio*, contro natura, e ragione, nel ſuo *Catone in Utica*, che finiſce colla morte di queſto Eroe, ha introdotte due Donne; cioè la Vedova di Pompeo, e Marzia ſua propria Figlia; e queſta amante di Ceſare, e amata da un Principe Numida: tutto ciò non per altro, sè non perchè udir ſi doveano due Virtuoſe a cantare. Non v' abbiſogna molta rifleſſione per ſentire quanto mal convenga un'intreccio d'amore in una ſi tragica azione, e che dev'eſſere tutta atroce, quanto l'anima di Catone iſteſſo.

Qui paſſa l'Autore ad un altra cenſura, di cui peraltro non ſaranno tutti baſtevolmente perſuaſi. Dice dunque, che per fornire ad ogni Attore l'occaſione di cantare, ſe gli fanno talora dir coſe tali, *che neſſuno, nemmeno ſognando, potè mai penſare a ſpiegarle col canto: parlo di quelle fredde moralità, e maſſime generali, che ſono ſovente l'argomento delle arie. A chi mai verrà in mente di far cantando queſta oſſervazione, che*

Saggio guerriero antico &c.

Ritiriamoci in un canto ad udire ciò, che liberamente ne dicono di queſta Cenſura i più ſenſati Maeſtri, e riſerbiamo il reſto pe' fogli ſeguenti.

MEMORIE

Per le belle Arti

FEBBRAJO 1785.

Poesia.

COlà nel ſoggiorno d' Apollo, ove il buon Silone Tiburtino con *mazza di quercia antica* roncò *tanta erbaggia*, ſoſtituir noi vogliamo piante odoroſe, e novelli fiori da neſſuna mano colti, nè da piè biſulco calpeſtati ancora. Sono in balìa noſtra molte leggiadre rime inedite di varj Autori, altre date ſpontaneamente, altre ſtrappate dalla importunità, altre a qualunque deſtino abbandonate dal proprio Padre. Fra di queſte abbiamo i bei Componimenti Poetici di Galiſio Enopeo, o ſia il Sig. Canonico Subleyras. Raccolti in più libri ſcritti a penna con la data di *Varſavia* 1771. ſtavanſi polveroſi in un canto, accuſando il paterno rigore. A noi ſi doverà il vendicarli. Varie gioconde verſioni, e parafraſi qui produrremo del N. A., ed i più nobili ſuoi componimenti ſpeſſo orneranno il noſtro foglio. Noi vedremo le Grazie ſtraniere veſtite acconciatamente all' italiana. Vedremo la copioſa docilità della favella noſtra, che da ſervitù lunga togliendoſi, a ſeder ſi pone ſul ſoglio medeſimo della Madre. Eccone un bell'eſempio. Eraſi già trapiantato di Grecia un Epigramma colle parafraſi di varj Autori, e fra loro dell' Avvocato *Gio. Battiſta Zappi* in queſto Madrigale.

Manca ad Acon la deſtra, a Leonilla
La ſiniſtra pupilla:
E ognun d' eſſi è baſtante
Vincere i Numi col gentil ſembiante.
Vago Fanciul quell' unica tua Stella
Dona alla Madre bella;

Così tutto l' onore
Ella avrà di Ciprigna, e tu d' Amore.

Il Madrigale è dal Muratori schierato fra più vezzosi esemplari della sua *Perfetta Poesia*. Ma chi ha letto l'originale sentirà più grata la versione del N. A., perchè più fedele, e gelosa fin del numero de' versi.

L' occhio destro ad Acon, l' altro de' lumi
Manca a Leonilla, e belli son quai Numi:
Dalle o Figlio gentil quell' occhio ch' hai,
Ch' essa Vener, tu il cieco Amor sarai.

Chi mai non si rammenta le facezie di Marziale? eccole tradotte leggiadramente dal Signor Subleyras.

Bianchi ha Leucania i denti, e Taide neri.
Com' è? quella gli ha finti, e questa veri.

Dall' Antologia lib. 4. p. m. 387. traduce

Pallade vide armata Citerea;
E disse: vuoi combatter meco o Dea?
Rispose questa: e come osi sfidarmi?
Nuda io ti vinsi; or che farei coll' armi?

Da Decio Ausonio Gallo p. m. 102.

Pria le Grazie eran tre: Viva la mia
Lesbia eran quattro. Or sono tre qual pria.

Dall' antico celebre Distico sul fato di Didone.

Misera Dido! infausti Sposi adori:
Muore uno, e fuggi; fugge l' altro e mori.

Basta per ora di questa vivanda, che ci solleticò l' appetito: e leggasi una bella imitazione d'alcuni versi di Antisane Greco riportati da Ateneo lib. II. Dipnos. cap. VI. pag. m. 44.

Dal vino il vin si scaccia:
E da un mal l' altro male:
Contr' ira ira: e minaccia
Contro a minaccia vale.
Guerra s' oppone a guerra:
Brando s' oppone a brando:
Ed un Uom l' altro atterra.

Cos:

Così pur io cangiando
Sempre oggetti al mio core,
Vinco amor con amore.

Ma si apra il volume de' Componimenti; e comparisca il nostro Sig. Subleyras non più il Verseggiatore, ed il Grammatico, ma il Poeta. Era egli tale sin da teneri anni. Dice di se nella prefazione a questo suo Manoscritto.

,, Comunque di me possa essere, non però sfortunato ,, del tutto è stato l'incontro delle mie produzioni. Il ,, Pubblico, che si compiace animare i giovanili talenti, e vederne disviluppare gli occulti semi, ha ricevuto quel poco di mio, che gli è noto, con gradimento, e con propensione, e m'ha di ciò data sicurtà coll' ascrivermi, ed impiegarmi onorevolmente, senza ch' io lo chiedessi, in conspicue Accademie di Letterati, col farmi replicare applaudendo, e fuor d'ogni ,, consuetudine in una stessa solenne recitazione i componimenti, col tradurli in diverse lingue, col darli alle ,, Stampe in libri assai scelti, e in moltiplicate edizioni; e con altre testimonianze, ed oneri, che tanto più ,, ho valutati, perchè ottenuti per la maggior parte nella più tenera mia giovinezza, e sin da quando ero ancora nell' impubere età di anni dieci ,,.

Egli per altro rivolto al suo proponimento di studiare non per jattanza, ma per istruzione, non si lasciò adescare dalle dimostranze altrui per darsi soverchiamente alla Poetica facoltà. La sua alienazione poi e dalle Accademie, e dal verseggiare, e dalle pubbliche Stampe divenne sì grande, che alla fine scuotendosi, e cadutogli in pensiero di unire in un Manoscritto le sue Rime, si trovò averle per la maggior parte smarrite; e molte in ispecie sopra soggetti scientifici, ch' erano le migliori. Si duole pertanto che le rimaste siano, o tessute in età immatura, o a sterile tema obbligate, e composte, e cantate estemporaneamente; *le quali mancano per conseguenza*, così egli crede, *di quella maestria, cui sebben giova, non però basta*

il fervor degli Spiriti, o la docilità delle fibre rappresentanti, ove loro non possa dar leggi liberamente il regnatore intelletto. Ragion volea che la docilità di quest' ottimo Poeta non si lasciasse esposta a taccia alcuna: e se nel caso del dare il suo Manoscritto alle stampe egli protesta, che *non sarebbe mai per concederne permissione, se non risecandovi prima, ed aggiungendovi molto, e sommettendolo tutto a rigorosissima emenda*; noi che alcune di queste sue Rime doniamo al pubblico, scoprir dovevamo eziandio cosa di esse ne pensi l' Autore, che al pari di Dante stima la fama tratta da' versi non sia

. . . . altro che un fiato
Di vento, che vien quinci, e che vien quindi,
E muta nome, perchè muta lato.

Ecco un suo bel Sonetto, che piacer dee alle belle Arti giustamente desiderose di lodi: e bene sta in questi fogli.

SONETTO.

VOI che il labro servil pavidi offrite
Agli acri cibi d' ingannevol corte;
O che cercate diviziosa sorte
Pe i sentier fluttuanti d' Anfitrite.
Incauti spesso a vostro mal seguite
Desìo, che ha l' ali trepidanti, e corte;
E abbandonate alla seconda morte
Fien vostr' opre, e di tenebre vestite.
Ma non già, come voi, vedranno sera
Gl' Ingegni, a cui fulgenti vie dischiude
Dell' Arti belle l' indivisa Schiera.
Oh gloria, oh premio d' immortal virtude!
Da lei son tolti all' irta Invidia, e nera,
E al Tempo ingordo, e alla Letea palude,

Odasene uno Morale, il quale tuttochè d' altro stile mi sembra degnissimo di plauso, essendo un accurato Epilogo di alcuni sentimenti di *Demostene Orat. de Corona, & ad Leptinem, di Cicerone* 4. *Act. in Verr. Offic. &. Epist.*, *e di Seneca lib.* 1. *e* 2. *de Benefic.*

SO-

SONETTO.

DI Benefico il nome a molti è dato:
Ma chi fra tanti di tal nome è degno?
Chi tardi forse, e dopo vil ritegno
Concede alfin ciò ch' ebbe pria negato?
Chi forse a onesto, ed umil servo è ingrato
Sol donando a Stranieri, o ad Uomo indegno?
Chi a te ritoglie per far altri pregno,
O t' offre un dono non da te pregiato?
Chi ad esaltar suo beneficio è prono?
Chi è più in promesse, che in oprar gentile?
Chi non distingue la mercè dal dono?
No. Ravvisa in tal Uomo un cor servile:
E non dir ch' egli sia cortese, o buono,
Ma orgoglioso, fallace, ingiusto, e vile.

MUSICA. (1)

L'Applauso riscosso nel Teatro della Valle da un Intermezzo intitolato *L' Amore Ingegnoso*, e messo in musica nel passato Carnevale dal celebre Sig. Giovanni Paisiello, Compositore di S. M. il Re delle due Sicilie, ci sprona a farne onorata menzione in questi fogli. Osserva un insigne Autore Spagnuolo, in un' opera, che fa tanto onore a lui, ed al Teatro drammatico Italiano (2), che le Arti di genio, e tra queste la Musica, per una certa strana combinazione, o sono trascurate dai Filosofi, che non le degnano, o esercitate dai professori per mera pratica. Il Sig. Paisiello ha fatto vedere nella sua composizione questa rara unione della Filosofia colla pratica musicale, da cui dipende la perfezione del Dramma. Infatti, secondo i principj del detto Autore, già messi prima in chiara luce dal dottissimo Sig. D. Antonio Eximeno, parimente Spagnuolo, nella sua bella, e profonda opera dell'Origine della Musica (3), se l'unione della Musica colla Poesia

(1) Il proseguimento dell' estratto del Sulzer lo daremo in appresso.
(2) Arteaga Rivoluzioni del Teatro Musicale Ital. Tom. 1. C. 2.
(3) Lib. 2. Cap. 1. 2. 4. 5.

sia è il Costitutivo del Dramma; se la favella ordinaria, e specialmente la Poesia Italiana sopra le altre lingue Europee moderne, contiene implicitamente la Musica nei varj tuoni, e nei varj tempi, con i quali nelle passioni in particolare, naturalmente si modula la voce; se questi tuoni, e questi accenti della voce, nel tempo che le parole dipingono le idee nella mente, parlano al cuore, e lo muovono onde possa la Musica secondo il Sig. Eximeno definirsi *un vero linguaggio, il quale adorna le parole di varietà di tuoni, per fare una più viva impressione*; ognuno da tutto questo si accorge dei veri fonti dell' invenzione musicale nella natura della nostra lingua. *Per comporre in musica*, prosegue l' istesso Autore, *bisogna abbandonarsi nelle braccia della natura, e lasciarsi condurre dalle sensazioni, che risveglia il soggetto da mettere in musica*: e quindi consiglia nelle particolari locuzioni della favella ordinaria, e appassionata a trovare la musica delle parole.

Il Sig, Paisiello nella sua bella composizione non si è dipartito da questi principj filosofici, che sembrano spesso obliati da quei Maestri, i quali, come i pittori, che non sapendo il disegno s' ingegnano d' imporre colla vivacità, ed il fracasso del colore, cercano sostenere la debolezza della parte Cantante, che non sanno scrivere rigorosamente, e bene, con un lusso eccedente di strepitosi Strumenti, che dopo aver preparato lo spirito nei ritornelli delle arie a cose sorprendenti, quando il Musico comincia a cantare rinnovano la favoletta del topo partorito dal monte dopo un gran rumore. Non intendiamo con ciò di non apprezzare la Musica Istrumentale. Ma ognun sa, che questa in paragone della Vocale, che è l' oggetto primario dei Drammi, è come appunto un ornato a Grottesco, quantunque bello, e vivace, e talora rappresentante un bel fiore, una figura, un animale in paragone di una bella istoria di figure di Raffaelle, o del Domenichino. Tutto nello Spartito del Signor Paisiello sta nel suo giusto equilibrio. La parte cantante

vi

vì trionfa. L' istrumento la serve coll' analogia dei motivi adattati alle parole, che accompagna, e mai la soffoga: ed a tal fine dove potevano raffreddare l' interesse negli Uditori, ha giudiziosamente soppressi i ritornelli delle Arie. In somma tutto è naturalmente dipinto colla propria espressione dei tuoni, e degli accenti delle parole, secondo la definizione della Musica poc' anzi espressa. L'aria per esempio di *D. Martuffo* innamorato della *pupilla* tutta di sensi tronchi, che comincia *Certa smania . . . già mi sento &c.* è la vera pittura di un uomo ondeggiante nella passione, che non sa cosa dica, o cosa faccia. Quella di *Giannina*, che domanda *al Tutore* un marito avvenente, colla protesta di trovarselo da se in caso contrario, è il vero ritratto di una finta semplice, che in principio si raccomanda smorfiosa, ed in fine conchiude con un risoluto voglio. Il Finale dell' atto primo è un capo d'opera: Un servo che s' introduce in casa *del Tutore* per parlargli di un tesoro; l' amante *di Giannina*, che viene di nascosto a trovarla, e si nasconde in una Camera; *Lindora* che fa lo stesso per cagion del *Tutore*; lo scoprimento di questi due nascosti personaggi, la loro confusione, la sorpresa del *Tutore*, l' ironia di *Giannina* nel burlarlo per il suo nuovo amore, lo stupore, la rabbia, insomma le passioni, che successivamente hanno luogo in questo intrigo, tutte sono al vivo espresse col Canto, e con quella naturalezza, forza, e brio, ed unità di motivi, che formano uno stupendo quadro. Con non minore verità, e robustezza sono maneggiati gli altri pezzi dell' Atto secondo, e specialmente un Quintetto, che termina colla viva immagine di quattro persone, che in un cantone si ridono sotto voce di *D. Martuffo*, che brontola solo; come pure una superba aria istrumentata di *Giannina*: e inutile sarebbe di fermarsi più a lungo a descrivere effetti di canto, che bisogna sentire, o meditare nelle carte di Musica.

Se si scrivessero sempre i Drammi con i principj, che

hanno

hanno guidato il Sig. Paisiello, ci potremmo lusingare, che non tanto spesso si sbadiglierebbe al Teatro. Non si può negare, che la languidezza della Musica non derivi spesso dai cattivi Drammi, che si mettono in Musica; ma i Poeti ancora non poco si lagnano ai giorni nostri di dover servire ai capricci dei Maestri, che invece di cavare dalle passioni naturali all' uomo i fondamenti delle loro invenzioni, implorano più tosto l' estro dai fulmini, dai venti, dai martelli, dai mulini, dalle incudini, e da quanto può loro eccitare idee di strepito, e di rumore. Queste immagini usate a tempo, e luogo possono fare un bell' effetto, ma convien confessare, che colpiranno l' immaginazione, ma non toccheranno il cuore come la Musica cavata dagli accenti delle passioni umane: e che l' abuso loro trasforma in maniera la bella semplicità della natura, come successe nella pittura, e nella poesia, allorchè al bello stile del cinquecento si sostituirono i capricci del seicento. Chi poi non ama che questi, e pretende essere scosso dai colpi d' orchestra, e dal rumore degl' istrumenti senza darsi la pena di esaminare le parole espresse dalla Musica, non gusterà certamente la Musica di questo genere; siccome non averebbe gustato il *Tracollo*, e *la Serva Padrona* del Pergolesi, o la *Cecchina* del Piccini, tutte spiranti la natura propria di un argomento famiiare, e comico. Ma sono men belle le Pitture di Raffaelle, perchè sembrano fredde a certe persone, cui la prevenzione toglie il modo di meditarle, e gustarle? Il Sig. Paisiello maneggiando cogl' istessi principj Filosofici un Dramma Eroico, siccome ha fatto con felice riuscita in Napoli coll' *Antigono* nel Teatro Reale, non solo ecciterà, come ha fatto in Roma coll' *Amore Ingegnoso*, maraviglia, trasporto, e piacere; ma muoverà a suo talento il pianto, la gioja, la compassione, l' ira, in somma sarà padrona de' cuori come già lo furono i Vinci, i Pergolegi, i Leo, e li Jomelli, quando messero in Musica la poesia sublime de' Drammi tragici, che dipinge passioni più forti, e più nobili della poesia giocosa.

MEMORIE
Per le belle Arti

MARZO 1785.

Musica.

Lettera del Signor Abate D. Antonio Eximeno al P. M. Guglielmo della Valle Minore Conventuale.

SE io fossi un uomo facile a montare in superbia, speciosissima occasione n' avrei per l' onore fattomi da V. P. nell'Antologia di Roma al numero 28. corrente, dove facendo ella l' elogio del fu P. Giambattista Martini, (nome così dolce, e caro per le virtù che ricorda, com' è dolorosa, ed acerba la memoria della sua perdita) mostra, che piacevol cosa le sarebbe stata, che il Signor Saverio Mattei, ed io ci fossimo abboccati con esso lui, per venire tutti e tre in una comun' opinione sulla quistione, se i Greci acconciassero, o no, la lor Musica di contrappunto. Il gustare sì da vicino l' erudizione del Padre Martini, ed i suoi santi costumi meritava ben e questo, ed altro più disagioso viaggio; e sa Iddio, quanto io mi stia rammaricato per non aver potuto stringermelo fra le braccia, come sperava, e glie l'avea promesso per lettera. Ma nè il Signor Saverio Mattei nè io ci saremmo di leggieri indotti ad andare attorno pe 'l mondo a fare indovinelli, che tal è la detta quistione sul contrappunto de' Greci; e se 'l caso mai ragunato avesse il congresso da lei disegnato, io per me tengo, che lasciata star sotto terra la Musica de' Greci già morta, avremmo rivolto 'l discorso a rimedj, con cui risanar si potrebbe la moribonda Musica de' nostri tempi. Ma poichè a V. P. sarebbe andato sì a grado, che i tre indovini fossimo convenuti in una stessa cabala, perch' ella veda, come mi sta a cuore il compiacerla, e servirla, per quanto s'appartiene a me, le giuro, che in quel congresso, se su-

scitata si fosse la divisata quistione, io non avrei contraddetto nè al Padre Martini, nè al Signor Saverio Mattei. Quando il P. Martini con molta erudizione alla mano avesse conchiuso, che a' Greci non potè il contrappunto esser noto; io, fattagli profonda riverenza, gli avrei detto: ella ha tutte le ragioni del mondo per così conchiudere. E se poi il Signor Saverio Mattei colla leggiadra vivacità, che gli è propria, si fosse fatto a provare, che i Greci, padri d'ogni buon gusto, non poterono lasciar di gustare le dolcezze dell' armonia contemporanea, io, fatto plauso al suo discorso, gli avrei detto: eppure V. S. non ha torto. Buon per me che in quel congresso non si sarebbe intruso il Padre Lettore di Logica, e Metafisica, che in tal caso guai a me: esso con due *per te* m'avrebbe zufolato all' orecchio qualche arguto sillogismo, per farmi confessare a mio dispetto, che i Greci secondo me adoperarono, e non adoperarono il contrappunto, ed ecco la volpe in sacco, avrebb' egli tutto baldanzoso sclamato. Ma V. P. cui l' amore delle belle arti ha dovuto schiantar dall' animo il gusto di siffatte cose, m' intenderà se le dico, che se il Padre Martini, e il Sig. Saverio Mattei avessero, innanzi a tutto, spiegato distintamente, che cosa ciascun di loro intendeva per contrappunto, forse avrei io potuto accostarmi al parer dell' uno, e dell'altro; e tutti e tre, se non fossimo venuti, com' è da credere, in una stessa stessissima opinione, al manco ne saremmo stati lì lì non guari lontano.

Il P. Martini avrebbe posto per base fondamentale del suo contrappunto il Canto-fermo, e datoci a divedere sopra nelle sue proprie composizioni quei finissimi lavorj di fughe, imitazioni, pieni, rovescj, e gli altri bei artifizj, di che il Palestrina e gl' imitatori suoi ornarono lo stile a cappella. Ora in questo stile non v' ha, non vi può essere una espressione gagliarda di nessuna delle parti che cantano, perchè per quegli artifizj v'abbisogna, che l' una parte moduli in su, l' altra in giù, l' una sen vada tutta posata, e lenta, mentre l'altra frettolosa le s'aggira

gira intorno, e come nota il Tartini, l'affetto, che destar potrebbe il soprano, viene quasi spento dal basso, e dalle altre parti. Senzachè la briga d'intrecciare l'armonie, e le voci non dà campo al compositore di potere colla melodia esprimere nessun particolare affetto; e quando la modulazione di ciascuna parte riesce naturale, e senza salti violenti s'incontra colle altre in buona, e chiara armonia, se n'è colpito il segno. Cosichè nello stile a cappella, maneggiato però da mano maestra, ognuna delle parti è bella di quella bellezza, ch'è propria del canto fatto secondo le regole meccaniche dell'arte; ma nessuna di per sè conchiude, nessuna dice niente. Il tutto poi è molto più bello, e per l'intralciamento di voci, che or si sfuggono l'una l'altra, or s'incontrano, e camminano di pari passo, e per l'artifiziose armonie, che ne risultano, e per le melodie diverse, le quali inebriando l'animo di dolcezza, anzichè scomporlo, il raccolgono, e preparono alla tenera divozione; ond'è che questo e non altro stile si conviene al tempio. Hollo però supposto *maneggiato da mano maestra*, che altrimenti ne vien quel fracasso di voci, e quella confusione d'armonie, e di melodie, che pur troppo spesse volte si sente, e che fu a ragione ripresa da un nostro satirico. Or l'oggetto della Musica de' Greci non era la divozione; eglino servironsi di quella per ravvivar le passioni espresse nella loro poesia lirica, e drammatica, la quale, da'cori in fuori, si cantava a una sola voce, ed i cori ancora a più voci confermavano lo stesso sentimento, che in tutto l'atto regnava. Eglino dunque, avvegnachè conosciuto avessero il contrappunto del nostro stile a cappella, avrebbonlo gittato via come inutile allo scopo della loro Musica; e veda V. P. se io avrei avuto ragione d'unirmi al parer del Padre Martini, che nega a' Greci questo genere di contrappunto. Il Signor Saverio Mattei, così amante delle ariette del Metastasio, e della Musica fattane sopra, che crede averne rintracciato i vestigj, ed i primi esemplari ne' Salmi di David, avrebbe messo in vista la for-

 za,

za, che l'orchestra aggiunge alla voce, che canta un'aria, tenendole sempre dietro, secondandola, sospignendola, e risvegliandola co' ritornelli, tutto con un contrappunto, o armonia semplicissima, non molto più artifiziosa di quella, che per puro istinto di natura l' ignorante plebaglia adopera ne' *falsi bordoni*; e perchè negare a' Greci, avrebbe egli soggiunto, questo contrappunto, che 'l nativo loro gusto e la numerosa orchestra potea di leggieri lor suggerire? ed ecco che io non avrei saputo come dargli il torto; e se V. P. pesa bene, non tanto le conclusioni, quanto le ragioni de' tre indovini per attribuire, o negare il contrappunto a' Greci, s'avvedrà, che tali sono in sostanza le rispettive loro opinioni.

Ma io per l' amore e la riverenza che porto al nome del P. Martini, voglio spingere più oltre la sua opinione, e negare altresì a' Greci un altro genere di contrappunto, che gli scrittori di Musica non rilevano, perchè non si pigliano molta briga di distinguerne gli stili, e le qualità di ciascuno. Poichè lo stile a cappella, per opera de' valent' uomini de' due passati secoli, salì al sommo grado di perfezione, di che è capace nel suo genere, altri posteriori a quelli fecero il valoroso sforzo di estrarne come la quinta essenza per esprimere a più voci, accordate alla foggia di quello stile, qualche forte affetto o passione, e con maraviglia del mondo ne riuscirono. In questo genere di contrappunto le parti, che cantano insieme, non fanno continuamente la stessa modulazione; ciò nondimeno ciascuna di per sè, e tutte insieme esprimono distintamente un affetto, la qual espressione, rinforzata dalla varietà d'armonie, e di modulazioni, e da alcuni degli artifizj dello stile a cappella, divien gagliardissima. E siccome questo genere di contrappunto è nato dallo stile a cappella, non avendo i Greci conosciuto questo, non poterono neppure aver contezza di quello. Ma con questo stile, dirà V. P., si sarà scoperta una miniera inesausta per ben comporre i duetti, i terzetti, e i quartetti della nostra Musica teatrale. E' verissimo; ma

la

la difficoltà di comporre un tutto di parti fra di loro dissimili, e che poi il tutto e ciascuna delle parti faccia nell' animo una semplice viva impressione, fa sì che ne sieno gli esemplari rarissimi. Tre ne stanno come erti ed inarrivabili scoglj in mezzo all' inondazione di Musica, che ci affoga, e sono i due *Miserere*, che canta la Cappella Pontificia nella settimana santa, e lo *Stabat Mater* del Pergolesi. Nella *Salve Regina*, nell'*Orfeo*, e ne' duetti giocosi dello stesso Pergolesi, in quello dell' Artaserse del Vinci, in un altro anonimo, che si crede però del Leo, tra un maestro di Musica ed una sua scolara, ne' finali della Gianetta, e della Giardiniera dell' Anfossi, ed in molte Litanie vecchie, e mottetti se ne trovano bellissimi saggj. Nel rimanente quanto alla presente Musica teatrale il pregio de' duetti buoni, e anche de' terzetti, e quartetti, comunemente consiste in una sola modulazione, se si vuole, molto espressiva, ma una sola. Ne' duetti, per esempio, comincia l' una parte; indi l' altra le risponde colla stessa modulazione; diconsi poi l' una all' altra qualche paroletta morfiosa; e finalmente, col corto divario d' una battuta o mezza, s' uniscono in terza, e colla stessa modulazione, replicata pur dall' orchestra, s' inoltrano nell' ultimo *allegro*, dove fatta la solita cavallerizza, ossia vocalizzazione di semicrome, o biscrome in terza, vanno nell' ultima *stretta* a finire in una baruffa. Tuttavia non è guari, che abbiamo sentito in Roma uno squarcio di quel terzo genere di contrappunto nel terzetto del primo dramma cantato quest' anno nel teatro di Torre Argentina. Lasciamo stare la chiarezza dell' armonia, che i bassi andavano sempre marcando colle note semplici fondamentali del tono, la semplicità delle modulazioni, i continui salti, con cui il tenore esprimeva lo sdegno con note tonde ed eguali, le quali, per dare all' espressione di sdegno robustezza e forza, faceano lo stesso effetto, che nello stile tragico dell' Alfieri fanno li *tu*; e voglio solo notare la bellissima maniera, colla quale nel primo *allegro* le tre parti andavano a unirsi insieme con una picciola fuga o perfetta imi-

imitazione, nella quale, entrandovi l'una dopo l'altra in distanza d'una battuta, naturalmente avveniva, che mentre il tenore cantava il soggetto della fuga, il quale egualmente esprimeva e l'*affanno* de' soprani, e lo *sdegno* del tenore, le tre parti con diverse modulazioni, tutte egualmente espressive, si trovavano in perfetta armonia. La seconda volta che nello stesso *allegro* s'univano insieme le parti, mentre i due soprani fermi, l'uno nella terza del tono, l'altro nella quinta, chiedeano *pietà*, il tenore fremeva di *sdegno* sdrucciolando in una sola battuta con note spezzate e puntate per tutta l'ottava della quinta del tono. Poi, com'è solito nello stile a cappella, si cambiava la scena, i soprani tornavano a chiedere *pietà* movendosi con note spezzate, e puntate; e il tenore co' salti di note tonde negavala; e l'armonia delle tre parti riusciva chiarissima, perch'era la perfetta, ed i bassi reggevanla colle note semplici fondamentali del tono. Negli *a tre* del seguente *largo*, mentre i due soprani compiangevano teneressimamente la loro sorte, il tenore entrava in accordo con esso loro con un'espressione così gagliarda delle parole: *a quei pianti, a quei lamenti il furor s'accresce in me*, che facea aggrezzar le carni, ed io mi sentiva cavar il cuore, e quasi le lagrime, pensando a' beati tempi, ne' quali quei valent'uomini di già morti davano a gustare spesso queste delizie. Ma il piacere mi si convertiva in veleno, quando nel secondo *allegro* mi sentiva tirar per l'orecchie al tempo presente; avrei nondimeno menato buono esso *allegro*, (toltane però la solita cavallerizza) s'egli non fosse andato a finire in un arrabbiatissimo *presto*, nel quale colle parole: *incomincio a delirar*, i soprani, il tenore, l'orchestra, la Musica, il Maestro, gli ascoltanti, tutti deliravano, perchè tutti urlavano da disperati, senza saperne il perchè, perche non si capiva niente: e se V. P. con quel suo vaghissimo contrappunto d'idee, col quale è solita a rilevare nella Musica i pregj della Pittura, e della Scoltura, e nella Scoltura, e Pittura i pregj della Musica, avesse avuto a parlar di

di questo terzetto, avrebbe detto talvolta, ch' egli è il torso di Belvedere ristaurato dal Sibilla.

Ma torniamo al nostro indovinello. De' tre divisati generi di contrappunto il Signor Saverio Mattei, ed io n'avremmo scartati due, e convenuto col Padre Martini non avergli conosciuti i Greci. Quanto al rimanente genere il P. Martini si sarebbe accostato a noi accordandoci, come accorda ne' suoi scritti, che i Greci s' univano ne'lor concerti e cori in quarta, quinta, ed ottava; e per terminar la dieta col trattato di pace desiderato da V. P. nient' altro sarebbe mancato se non che il Padre Martini alla quarta, quinta, ed ottava v' avesse aggiunto la terza, che sentiamo tutto dì ne' concerti de' nostri barbieri. Quivi però il Padre Martini, io mi figuro, ci avrebbe riprodotto i suoi calcoli aritmetici per provare, che secondo le proporzioni armoniche d'Aristosseno, di Didimo, d'Archita, e di Tolomeo, la terza de' Greci era scordante, e non la potevano mettere in contrappunto senza 'l *temperamento*, ch' eglino non conobbero. Oh qui R. P. temo che 'l nostro congresso non fosse andato a finire colla *stretta* del terzetto d' Argentina. Quest' articolo delle proporzioni aritmetico-musicali è per me un tasto da farmi trasecolar e impazzire. Io con una batteria di cento argomenti ho creduto di ridurre in cenere tutte le cabale delle proporzioni aritmetico-musicali, provandone l'inutilità, e falsità, e la necessità che i Greci, per cantare non che altro ad una sola voce, si giovassero, come noi, del *temperamento*; e finora, senz' atterrarmi quella batteria, nè sciogliermi nessun argomento, s' è gridato al lupo. Ciò non per tanto perchè veda V. P. quanto son io discreto, e quanto mi stanno a cuore l'opinioni del P. Martini, de' cento argomenti ne metto da parte novantanove, e mi dichiaro prontissimo a cacciar via la terza dal contrappunto de' Greci, ed in tutto e per tutto unirmi al parer del P. Martini, solochè mi si dica, come poteva un Musico greco far una qualsisia modulazione per intervalli secondo quelle proporzioni perfetti, e poi ritor-

tornare in tono. Ma oimè che io mi vo riscaldando. Via dunque queste ciancie; e la lite del contrappunto de' Greci, o si spedisca con un *amplius*, o si rimetta al giudice più competente di questa causa, ch'è il celebre Casamia. Intanto V. P. tiri innanzi ad immortalar la memoria del nostro buon vecchio, e m'onori de' suoi comandamenti, mentre io mi dico

Roma 10. di Marzo 1785. &c.

POESIA.

LA perdita, che ha fatto la Republica delle lettere nella morte del dottissimo Padre Paciaudi, meritava d'esser compianta dalla cetra del Signor Conte Gastone della Torre Rezzonico. Ecco un Sonetto di questo illustre poeta dettatogli quasi estemporaneamente dall'amicizia, e dal dolore. Egli lo dirige al suo Sovrano, che lo eccitava a far versi allegri, e spiritosi.

SONETTO.

SIgnor perdona al duolo alto, e profondo,
Che il cor mi accerchia, se pensoso, e muto
Di mal frenato pianto il volto inondo,
Nè t'offro, oimè, che di sospir tributo.
Difficil troppo è simular giocondo
Animo a chi l'amico aureo ha perduto,
Quel, che in dottrina a null'altro secondo
Composto avean gli Dei del miglior luto.
So ben, ch'Egli in Eliso erra beato,
E seco in lor sermon parlando vanno
Il flessanime Tullio, il divin Plato;
Ma chi temprar può mai l'aspro mio affanno?
Chi ad onta del nemico invido Fato
Può il grande ristorar publico danno?

MEMORIE

Per le belle Arti

APRILE 1785.

POESIA.

Lettera del Sig. N. N. Accademico Ipocondriaco di Reggio agli Autori delle presenti memorie.

LA graziosa offerta, che voi Signori avete fatta ai poeti di publicare ne' vostri fogli le loro produzioni, m'incoraggisce a pregarvi di volere inserire in essi la quì acclusa canzone del Sig. Luigi Lamberti giovine poeta, che dà di sè grandi speranze, e ch'è succeduto nell' incarico di Segretario della nostra Accademia al Conte Agostino Paradisi, nome di tanto onorevole rimembranza fra noi. Ha voluto il Sig. Lamberti darci una libera imitazione dell' ode XVI. del libro II. d'Orazio, di quell' ode, in cui il Venosino propone il più saggio precetto per ritrovare la tranquillità fra le umane vicende, e coll'insegnarci a moderare i nostri desiderj si mostra non minor filosofo, che poeta. Il nostro Autore ha seguito esattamente le tracce dell' originale, dove le sue bellezze potevano trasportarsi con eguale eleganza nella nostra lingua; allontanandosene con avvedutezza, quando il diverso genio della lingua, o altre cagioni avrebbero indeboliti i sentimenti di Orazio, se fossero stati con scrupolosa fedeltà tradotti. Alcuni poco valutano questa sorte d'imitazioni, come se loro mancasse il pregio dell'originalità, e l'altro, che nasce dalle difficoltà, che supera un traduttore. S'ingannano però, e puossi facilmente rovesciare l'argomento, e ritrovare ambedue i pregi in un compositore di tal fatta, il quale se riesce nella sua im-

presa dà maggior riprova di valore poetico; tanto più, che liberandosi dai vincoli degli esatti traduttori, rinuncia anche a quelle scuse, che sogliono addurre costoro in difesa del proprio stento, e della propria freddezza. Non mi date taccia di ardito, se dico, che per dare una giusta idea del gusto dei poeti lirici, giova più di una traduzione, una libera imitazione, la quale può evitare facilmente le due più grandi difficoltà, che s'oppongono ai traduttori.

Consiste la prima nell' elocuzione, la quale dovendo essere schiava del gusto di una lingua straniera, di rado acquista il fuoco, e la vibrazione, che domanda la poesia. Sa ciascuno, che le parole sono la veste di cui adorna il poeta i suoi sentimenti, e sembra, che abbiano la stessa sorte, che hanno le varie fogge dei vestimenti, le quali pajono eleganti nel paese, di cui sono proprie, ma cangiansi in ridicole presso le altre nazioni. Il gusto di ogni lingua unisce ad una voce una idea di elevazione, o di bassezza, la quale non si conserva nella voce, che in un' altra lingua le corrisponde. Quale è mai la cagione, per cui gli Autori latini fedelmente tradotti conservano maggiori bellezze di quelle, che in egual caso ne conservano i Greci? E' la diversità, che passa fra la nostra lingua, e la Latina, ch' è minore della differenza, che v' è fra la nostra, e la Greca, dalla quale la nostra lingua, come figlia della Latina può vantarsi di discendere, ma non ne conserva però, che leggere tracce; come conservansi nelle famiglie le fisonomie degli antenati dopo varie generazioni. Anche nella lingua Latina, benchè minori, s'incontrano queste differenze di gusto di lingua. Nella nostra ode Orazio dice: *cui paternum splendet in mensa tenui salinum*. Il Salvini avrebbe tradotto *la paterna saliera*, ed avrebbe assai avvilito il sentimento del Poeta, e quando soggiunge il lirico *quid brevi fortes jaculamur aevo*, se tradurrassi strettamente, non avremo un traslato degno del secolo scorso? Sarebbe desiderabile, che s'illuminassero i tra-

i traduttori su certe sofisticherie, delle quali si fanno un merito, in vece di vergognarsene. Il conservare il numero preciso dei versi entra in questa classe, e fa cadere in ridicolezze questi pedanti, i quali tralasciano un' osservazione delle più comuni; quale è quella, che una lingua per esprimere una determinata idea ha espressioni talora più concise, talora più diffuse di quelle, che ha un altra lingua per ispiegare lo stesso sentimento. Posto il ceppo del numero dei versi, non si adopreranno le espressioni più proprie, e felici nelle traduzioni, che per azzardo rarissimo; e per servire al numero dei versi si snerverà circoscrivendola una imagine, che potea accennarsi con una parola, se ne renderà oscura un' altra, che richiedeva molte voci per essere chiaramente esposta.

La seconda difficoltà, per cui sono tanto fredde talvolta le traduzioni, nasce dalla qualità degli oggetti, che presenta l'originale. Il cambiamento de' costumi ci fa sembrare poco gradevoli, anzi basse, e prive della nobiltà poetica alcune idee, le quali non sembravano tali ai popoli pe' quali scrisse il Poeta. Siasi pure ingegnoso un traduttore, non potrà mai fare, che a noi piaccia a prima vista, che nel ristabilimento d'Ulisse sul trono d'Itaca abbiano tanta parte un porcajo, e un bifolco. In un poema epico però, in una tragedia, o in altro simile componimento, tali cose non disgustano, che sul principio; ma poi trasportandosi il lettore nei costumi di un' altra età, e di un altro popolo, ad essi a poco a poco si adatta, e per così dire si familiarizza con loro. Non così avviene nei lirici, dove queste diversità di costume accennate rapidamente in un qualche tratto, stancano il lettore, che deve indagarne altrove l'origine, e non presentando esse prontamente una idea energica, e che colpisca non commovono, e non piacciono. Ecco perchè sopra vi dissi, che nei lirici le imitazioni possono accennare assai bene le bellezze dell' originale, mentre il poeta può cangiare in parte le imagini usate dall' Autore, che imi-

imitava i costumi de' suoi tempi, e sostituirvi ciò, che direbbe se a' nostri giorni scrivesse. Nella nostra ode Orazio vuol dire a Grosfio *se tu sei ricco, io sono poeta*, e dipinge la ricchezza di Grosfio numerando i suoi armenti, le vacche, i cavalli, oggetti, che al presente non danno una nobile idea dell'opulenza. Se Orazio avesse scritto nell'età nostra avrebbe vestito di altre imagini questo suo pensiero.

Ma vi avrò contracambiato il piacere, che sono certo vi arrecherà la lettura della Canzone, colla noja di tante ciance. Finisco soggiungendovi solo, che il Sig. Lamberti ora si ritrova costì, e che, se avrete occasione di vederlo, lo animiate ad imitare egualmente tutte le altre odi del Venosino, ed a fare lo stesso dei lirici Greci, giacchè egli si è tanto avanzato nei difficili studj della greca favella. Resto con piena stima &c.

IMITAZIONE DELL' ODE XVI. DEL LIB. II. D'ORAZIO.

Pace chiede a gli Dei
Nocchier tra i flutti Egéi,
Quando improvviso il mare
Si adira, e un fosco velo
Tutto ricopre il cielo,
Nè più su l'onda bruna
Ai naviganti appare
Luce di stella, o luna.

Pace domanda, pace
Il bellicoso Trace,
E il Medo faretrato:
Ahi! che sì bel tesoro
No'l compra argento ed oro,
No'l comprano le gemme,
O mio Barretti *amato,*
Dell' Eritree maremme;

Non

Non forza invitta, e prode
Di vigile custode
Basta a sgombrar gli affanni
Delle agitate menti,
Non le cure insolenti,
Che irrequiete, e folte
Batton dì, e notte i vanni
Intorno all' auree volte.

Lieti i suoi dì colui
Vive beato, a cui
Splende su parca mensa
L'eredità degli avi;
Sospetti eterni, e gravi
Lui tormentar non ponno,
Desío di dote immensa
A lui non toglie il sonno.

Se il viver de' mortali
Move sì presto l'ali,
Che val poi tanto, oh Dio!
Stender le brame, e i voti?
Che val confini ignoti
Cercar su l'onde errando
Del caro suol natio,
E di sè stesso in bando?

Ahi! che le cure atroci
Ne incalzano veloci;
Non è da cure scevro
Il cor su navi altere;
Dei cavaglier le schiere
Esse raggiungon preste
Più che il soffiar dell' Euro,
Che fuga le tempeste.

Chi

Chi di sua sorte è lieto,
Dell' avvenir segreto
Gli eventi non precorra,
E i guai del core intensi
Con bel gioir compensi.
Chi mai beato è tanto,
Cui spesso non occorra
Lunga cagion di pianto?

Benchè sì pro, cadéo,
Il figlio di Peleo
Domo da morte acerba;
Languì Titone anch' esso
Dai gelid' anni oppresso;
E quel che a Te negato
Hanno gli Dei, lo serba
Forse a' miei voti il Fato.

A Te straniere navi
S'invian di merci gravi;
Su' tuoi felici lari
Veglian le luci accorte
Della gentil consorte,
Scherzano in cerchio eletto
Nelle tue sale i cari
Germi del casto letto;

Splendon le tue pareti
Di serici tapeti,
Opra di Perso, e d'Indo;
Segnaro ai campi miei
Breve confin gli Dei,
Me l'alme Dee chiamaro
Su l'erte vie di Pindo
Lungi dal vulgo ignaro.

MU-

Musica. (1)

Lasciammo il Sulzer a ridersi di certe ariette, che o similitudini esprimono, ovvero *fredde allegorie*, delle quali ogni Opera ha le sue. Ma se in ciò non ha egli sempre ragione di ridere; poichè l'uomo favellando le usa non di rado; come frenar le risa al veder seco lui gli attori da imminente periglio stretti, o da importantissime cose, che tutta la sollecitudine, e fretta richieggono, starsene aspettando tranquillamente un lunghissimo *ritornello*, e dopo aver tossito agiatamente cominciare il canto, e ripetervi una parola tante volte, quante al Maestro di Cappella furono d'uopo per finire i suoi periodi musicali? E quì hanno propriamente principio le assurdità delle Opere per cagione della Musica. Questa Musica, dice il N. A., altro non è, nè esser può, se non se una espressione delle passioni, ossia una esposizione dei sentimenti dell' animo, o agitato egli sia, o tranquillo. Ma nè i Maestri di Cappella, nè i Cantanti, nè i Suonatori, servendo alla moda introdotta, possono più valersi di quest'arte unicamente, quanto lo comporta il suo scopo, e la sua indole. Essi sono obbligati a fare, come i saltimbanchi, i quali camminano colle mani, e maneggiano la spada co' piedi per sorprendere il Popolo spettatore. Si vuole novità, la difficoltà è in prezzo. Il Musico vuol sorprendere con una straordinariamente lunga tenuta di voce crescente, con le note non comuni, or assai gravi, e basse, ed ora acutissime, con un' agilità impercettibile, con salti mortali. Il Maestro di Cappella servir dee a questi cimenti: quindi nascono que' passaggi mostruosi, quelle volate, quelle cadenze, che sovente come acqua versata sopra ardenti carboni, estinguono ogni sensibilità nell' arie più affettuose. Quindi quegl' insopportabili ornamenti, e fioretti, pe' quali un tono di voce convene-

vo-

(1) Proseguimento dell' estratto dell' articolo del Sulzer sull' opera in musica incominciato alla pag. 6.

volissimo all'azione è inviluppato, per così dire, in un gruppo di finissime, e rapidissime note, o in un gorgheggio, che nulla esprime. Coloro che hanno gusto, e senso denno provare un vivo dispiacere, quando odono un Musico, altronde abile, il quale dopo aver preso ad esprimere qualche tenero, o dolente affetto dell'anima, tutto a un tratto fuor di proposito, mette fuori qualche sua rara abilità per sorprendere. A principio gli uditori sentono pietà de' mali suoi: ma appena cominciano a dividere con lui la dolce sensibilità, che ispira, cangiarsi lo vedono, a così dire, in un cantor di piazza, che nulla sente della compassione destata in altri, e solo studiasi dimostrare quanto sappia egli ben maneggiare la voce. Compresi allora si sentono da giusto sdegno contro di lui, che li suppone d'idee sì popolari, e di sì poco buon senso da compiacersi di simili fanciullaggini. Ma che direbbe il N. A. se i plausi moderni udisse delle Quirine orecchie tese, e soddisfatte a tali bravure da lui saviamente derise? Egli smarrirebbe le sue considerazioni fra il tumulto de' timpani scordati, e delle guaste trombe, che una assai travolta impression sonora spargono sulle fibre del nervo uditorio, la quale così stramba giunge alla sede delle funzioni dell' anima.

Finalmente in molte Opere, dice il Sulzer, dee spendersi la maggior parte del tempo in udire de' lunghi canti, che non eccitano alcun sentimento, fatti su insignificanti parole: tali sono sovente le arie; e di queste per lo più una ve n'è ad ogni Scena. Imperciocchè, non potendo l'intero Dramma continuamente rappresentare le passioni; deve il Poeta mettere in metro-lirico i comandi, i consiglj, le riflessioni, le contradizioni ec.; e dee il Maestro di Cappella necessariamente farne dell'arie, le quali riescono allo spettatore d'una lunghezza insopportabile: e ciò che è peggio ancora, sovente avviene, che mentre egli vuole stare attento all' azione principale, alle voglie, ai pensieri degli attori, senteli richiamare alla memoria un ballo; poichè di fatti questa Musica adattata a parole insignificanti, ha per lo più il tono, l'andamento, e la misura d'un minuetto, o d'una contradanza.

MEMORIE

Per le belle Arti

MAGGIO 1785.

POESIA.

SE lo ſcopo di queſto foglio è il far coſa utile, e dilettevole agli amatori dell' italiana poeſia, non ſarà ad eſſi diſcaro, che noi dilatando alquanto i confini, che ci eravamo preſcritti, alle poeſie dei viventi poeti ne ſoſtituiamo talvolta alcuna de' poeti già morti: colla legge però di ſcegliere quelle ſole, che non mai pubblicate colle ſtampe fra i codici delle biblioteche aſcoſe ſi giacciono. Non perderemo il pregio della novità: giacchè quaſi può chiamarſi nuovo ciò, che mai non vide la luce, ed avremo campo a far giovevoli rifleſſioni, ſenza che alla noſtra lode, o alla noſtra critica ſi rinfacci l'adulazione, o la malignità. Fra varj componimenti lirici, che abbiamo alle mani, occupi il primo luogo una canzone dell'immortale Torquato Taſſo, del poeta più dotto, che abbia avuto l' Italia, di quel poeta, che ſarà ſempre riputato il primo fra gl'Italiani da tutti coloro, che credono l' Epopea il primo, ed il più nobil genere di poetare (1). Dalla Cantica ha tratto il Taſſo l'argomento per queſta bella canzone, ed adoperando con morigeratezza le immagini del

(1) Queſta canzone tratta dal codice 3009. pag. 21. della Biblioteca Barberina, ci è ſtata gentilmente comunicata dall' eruditiſſimo Sig. Abate Pier Antonio Seraſſi. La ſua tanto dai dotti deſiderata vita di Torquato Taſſo eſce queſt' oggi dai torchi, e la Repubblica delle lettere gli avrà doppia obbligazione, per avere egli illuſtrata la ſtoria di quel gran Poeta, e per aver ſcritto tale opera con una eleganza, e nitidezza di ſtile veramente aurea. Mentre le Accademie fanno ſudare i letterati nella ricerca dei rimedj contro la corruzione del guſto, e dello ſtile, noi crediamo, che l'eſempio di otto, o dieci libri ſcritti colla purità di quello del Sig. Seraſſi ſarebbe la più ſemplice, e la più ſalutar medicina.

sacro Scrittore ne ha serbata la vivacità, la semplicità, e la tenerezza. E' sorprendente la dignità conservata dall' Autore, per la quale benchè non si sapesse, che le affettuose parole della donna amante, sono dirette ad uno sposo celeste, la sola nobiltà delle espressioni farebbe conoscere, che trattasi di un amore puro, e divino. Il Tasso ha dipinto nell'Aminta la semplicità degli affetti pastorali, ma in questo componimento ha aggiunto alla semplicità una certa sostenutezza, che dimostra, che può benissimo un giudizioso poeta trattare un soggetto sacro, con nobile tenerezza senza adoperare le vane frasi dell'amore profano.

Ci è ignota la circostanza, e il tempo, in cui fu scritta questa canzone; si ravvisa però, che in essa Torquato ha avuto in mira d' imitare lo stile di Bernardo suo Padre, e di gareggiare con lui in quella dolcezza, di cui Bernardo molto vantavasi; onde soleva dire, che in tutt' altro il figlio potea eguagliarlo, e vincerlo, ma che in dolcezza non lo avrebbe giammai superato. Il Tasso ama sovente di far pompa d'ingegno, e di ricercata eleganza, ma in questo componimento ha frenato la naturale inclinazione, ed ha sostituito ai soliti suoi pregi uno stile semplice, e fluido, perchè tale conviensi ad un trasporto di affetto, e di tenerezza: avvertenza propria di sì grand' uomo, di rado usata dai comuni verseggiatori.

CANZONE.

Liete piante beate,
Verdi erbe', e fior novelli,
Che grati odori al ciel sempre spirate;
Limpidi e bei cristalli,
Che per l'amene valli
Con dolce mormorio scherzando andate;
Vaghi amorosi augelli,
Ch' alla nuova stagion di ramo in ramo
Gite cantando, io amo;
Aure fresche e soavi,

Opre

Opre di quelle man, ch'adoro e bramo,
Che sole han del mio core ambe le chiavi;
Deh dite al mio Signore,
Com' ardo tutta del suo santo amore.
Ditegli, che 'l suo foco
Puro, gentile, immenso,
Tutta dentro mi strugge a poco a poco;
Che quando il sol s' asconde,
Quando sorge dall' onde,
Solo il suo caro nome ognora invoco:
Di lui sol parlo e penso,
In lui solo mio ben vivo e respiro;
Per lui piango e sospiro
In sì soavi tempre,
Ch' ogn' altro dolce m' è tosco e martiro:
Con lui va, con lui vien, con lui sta sempre
L' innamorata mente,
E lui solo ad ognor vede, ode, e sente.
E se cortese e umile,
Com' è sua dolce usanza,
V' ascolta, e l'amor mio non prende a vile;
Seguite, che l'aspetta
La sua fedel soggetta,
Mentre le nevi stempra il nuovo Aprile:
Ben so che questa stanza
Di lui, che 'n sì bel seggio alberga e regna,
E' veramente indegna;
Ma sua bontà infinita
Quantunque vile albergo unqua non sdegna,
Nè può negar soccorso alla mia vita,
A quest' alma che langue,
C' ha già soccorsa col suo proprio sangue.
Deh quando fia ch' io veggia
Quel giorno avventuroso,
Che 'n sua ricca magion sicura io seggia!
E ch' a mia voglia il miri,
E appaghi i miei desiri,

Sic-

Sicchè contento il core altro non chieggia?
Oh se'l mio dolce Sposo
Vedeste, Alme gentili, e sua bellezza,
Ciò, che più il mondo apprezza,
Subito sdegnareste,
E sol di sua beltà di sua chiarezza,
E di sua gloria meco avvampareste,
E direste, che al mondo
Altro stato non è lieto e giocondo.
E' 'l mio caro Diletto
Bianco 'l volto e vermiglio,
Fra mille e mille il più leggiadro eletto:
La sua man delicata
E' di giacinti ornata,
La testa di fin or, d'avorio il petto:
Or rosa coglie, or giglio
Per gli orti vaghi il mio gentile amante.
Ridon l'erbe e le piante,
E spuntan le viole
Ovunque ei volge le sue luci sante;
Sol di pace e d'amor forma parole
Sì dolce, ch'io non sento,
Nè posso immaginarmi altro contento.
Ma 'l suo real soggiorno
Alto, quadrato, e forte,
Che liquid' onda bagna, e cinge intorno,
Tutto di gemme e d'oro
Con mirabil lavoro,
Splende dentro e di fuor la notte e'l giorno:
Dodici eccelse porte
Apron l'entrata, ed altrettante stelle
Pure, lucenti, e belle
Segnano i suoi confini,
Ove non entran mai voglie rubelle;
Ma desiri e pensier casti e divini,
Gioja, pace, e vittoria,
E'l santo amore, e sempiterna gloria.

In

In quel felice albergo
Prega, Canzone, il mio Signor cortese,
Che com' or col desio m' innalzo ed ergo,
Così presto gli piaccia,
Ch' io lo possa godere a faccia a faccia.

Musica.

Lettera del Signor Abate Domenico Testa Professore di Logica, e Metafisica nel Collegio Romano al P. Giovenale Sacchi Barnabita, Accademico dell' Istituto di Bologna, e Professor d' Eloquenza nel Collegio Imperiale de' Nobili in Milano.

Sopra la Risonanza de' Corpi Sonori.

1. Io non so se l'Acustica s'abbia un fenomeno più curioso, e più singolare di quello della risonanza de' corpi sonori. Che al percuotersi d' una corda, s' oda, oltre il suono principale, l'ottava di esso, e la duodecima, e la decima settima maggiore, che è quanto a dire, l' ottava della sua quinta, e la doppia ottava della sua terza maggiore, egli è un fatto da tante esperienze, e dalla autorità di sì grandi uomini confermato, che non sembra esser rimasto ai Fisici eziandio più scrupolosi luogo alcuno di dubitarne (1). Ma quanto è sicuro il fatto, altrettanto n' è

(1) Oltre i predetti suoni, afferma il Rameau di averne udito un altro uguale presso a poco a quello, cui renderebbe la settima parte della corda, e l'esperienza ne ha mostrato, che il suono di questa settima parte è un *si* bemolle un 4. di tuono in circa più basso, che il *si* bemolle terza minore del *sol*. Un tal suono, siccome quello, che non bene adattavasi al suo sistema, fu dal Rameau trascurato, ed ebbe dal medesimo il nome di *suono perduto*. Ma nel Giornale di Fisica del Rozier al mese di Febbrajo del 1776., si riferisce l'esperienza eseguita in Parigi da alcuni Professori di Musica, che avendo in un cembalo abbassato un quarto di tuono in circa il *si* bemolle terza minore del *sol*, ed avendolo poi fatto risuonare insieme colle note *ut mi sol ut*, trovarono, che il *si* bemolle non solamente non faceva dissonanza, ma finiva anzi di render dolce, e grato all' orecchio l'accordo perfetto *ut mi sol ut*. I Signori Professori sono invitati a ripetere questa

n' è ignota la cagione, e avvegnachè acutissimi uomini abbiano più volte tentato di rinvenirla: vani, per quanto io sappia, sono stati i loro studj, e inutili le loro ricerche. Sarebbe egli soverchio ardire il mio, se m' accingessi ad ispiegar ciò, che da tanti Filosofi non è stato finora bastevolmente spiegato, e che pare oggimai per questa ragion medesima inesplicabile? Comunque siasi, io non vuò tralasciare, gentilissimo ed ornatissimo P. Sacchi, d'esporvi nel miglior modo, ch'io potrò, certe mie conghietture, che quanto si valgano, e su che si fondino, e a quali conseguenze conducano, il giudicherete voi, che tanti, e sì bei trattati sopra le musiche teorie composti avete, e andate forse tuttavia componendo. Permettetemi però, che prima, che io vi dichiari l'opinion mia sopra l'origine de' suoni armonici, che rende al tempo stesso un corpo sonoro, io dica brevemente alcuna cosa dell' opinione del Sauveur, e di quell'altra del Mairan, amendue, come sapete, famosi Accademici di Parigi.

2. Il primo fu d'avviso, che vibrandosi una corda sonora, tutte le sue parti non già si vibrino ugualmente, ma che alcune di esse nel comun moto si rimangano immobili, e a queste parti appunto, che, muovendosi l' altre, si stanno in perfetta quiete, dette egli il nome di *nodi*. Ora siffatti nodi dividono, come ognun vede, la corda in altrettante corde parziali, ognuna delle quali forma oscillando que' suoni, che il suono principale accompagnano, cioè la sua ottava, e l'ottava della sua quinta, e la doppia ottava della sua terza maggiore. Ecco esposto in poche parole il picciol sistema del Sauveur ampiamente, e giusta il suo costume, graziosamente spiegato dal Fontenelle negli atti della R. Accademia delle scienze di Parigi all'anno 1701. Ma se non vi ha effetto nella natura, che non abbia la sua cagione, chi fia così semplice, che voglia cre-

esperienza, che riuscendo bene, potrebbe forse suggerir loro un mezzo, onde perfezionar sempre più la musica italiana, che tanto di ammirazione, e d' invidia ha saputo risvegliare presso l' estere Nazioni.

credere ai nodi del Sauveur? E qual cagione può fingersi mai, che renda immobili alcune parti d'una corda oscillante al tempo stesso, che tutte l'altre si muovono? Come da queste non diffonderassi il moto a quelle? Chi il vieterà, o potrà vietarlo? E quando il moto risvegliato in una corda s' imbatte nel diffondersi per essa nel primo nodo, che il trattiene, e lo rigetta, come salta esso, e come investe poi le parti della corda esistenti al di là del nodo medesimo? Finalmente non è il moto della corda totale quello, che produce il suono, ma sibbene il moto tremolo delle parti, che la compongono. Se dunque una corda, mercè i nodi del Sauveur, si divide in altrettante corde di varia lunghezza, quante ne abbisognano per produrre gli armonici del suono principale: egli è chiaro, che nella metà della corda v' ha ad essere un nodo, perchè si produca l'ottava, e ad un terzo della corda v' ha da essere un altro nodo, perchè si produca l'ottava della quinta. La parte adunque, che è nel terzo della corda, ha da starsi immobile, perchè si formi l'ottava della quinta; ha da muoversi, perchè si formi l'ottava del suono principale. Ma gli è impossibile, che la stessa parte d'una corda essendo immobile si muova, dunque è impossibile a spiegarsi coi nodi del Sauveur la risonanza delle corde. Io non so come possano alcuni non arrendersi alla forza di questo argomento. Una tal riflessione può eziandio servire ad isgannar coloro, che ripeter volessero l'origine de' nodi dalla resistenza dell' aria, che circonda la corda. La resistenza dell'aria, quale finalmente, che siasi, non può torre a un tempo stesso, e lasciare ad una parte della corda il suo moto. Al più al più divider potrebbe la corda medesima in ragion suddupla della sua lunghezza, siccome ha dimostrato il Mairan (1), divisione donde non le terze, e le quinte, ma soltanto l'ottave dell' ottave nascerebbono. Per isciogliere adunque il problema della risonanza de' corpi sonori, è vano il ricorrere ai capricciosi, e chimerici nodi del Sauveur.

3. Ma quì non voglio dissimulare una difficoltà. Questi

(1) Vegg. gli atti dell'Accad. Reale delle Scienze di Parigi all'ann. 1737.

ſti nodi, mi ſi potrebbe dire, che voi ſpacciate come capricciosi, e chimerici, vantano in favor loro una ſicura eſperienza, e ſono perciò atteſtati dalla natura medeſima. L'eſperienza, di che ſi parla, è la ſeguente. Per mezzo di un oſtacolo ſi divida una corda qualunque in due parti disuguali, ma l'oſtacolo ſia leggiero, e tale, che non impediſca la diffuſion del moto dall'una parte della corda all'altra. S' accoſti, per modo d'eſempio, alla terza parte d'una corda una penna, e vi s'accoſti in guiſa, che la penna non ſolamente tocchi la corda, ma la prema eziandio, e la coſtringa ad eſcire alcun poco dalla ſua natural ſituazione. Fatto queſto, ſe la corda verrà percoſſa, non s'udirà mica il ſuono corriſpondente alla ſua lunghezza, ma ſibbene quello, che ſi conviene alla ſua terza parte, vale a dire, l'ottava della ſua quinta. Il bello poi ſi è, che non ſolamente la terza parte della corda, ma gli altri due terzi eziandio renderanno queſta ottava medeſima, coſa, che ſembra certamente incredibile. Ora non può eſſere, che due corde, l'una delle quali è doppia dell'altra, eſſendo l'altre coſe uguali, formino lo ſteſſo ſuono, dunque nel mezzo di quella parte della corda, che è doppia dell'altra, forza è, che v'abbia un nodo, che la divida in due parti, ed allora la corda totale rimanendo e per mezzo dell' oſtacolo, e per mezzo del nodo in tre parti uguali diviſa, non è maraviglia, che produca ſuoni, che ſian tutti all' ottava della ſua quinta. Se porraſſi l'oſtacolo alla quarta parte, deſſa, e l'altre tre parti ne faranno udire la doppia ottava del ſuono principale, nè queſto accader potrebbe, ſe la corda in ogni quarta parte della ſua lunghezza non s'annodaſse. Or ſe l'eſperienza è, come dice Dante,

Quella, che il ver dalla bugia diſpaja,

chi fia così caparbio, e così sfrontato, che dell'eſiſtenza de' ſuddetti nodi voglia più dubitare? Ma v'è di più, ſe a quelle parti della corda, dove abbiam detto formarſi de' nodi, ſi ſovrappongano de' fuſcellini di carta, queſti al vibrarſi della corda ſi rimarranno immobili, ma tu li vedrai ſaltar toſto in aria, in qualunque altra parte della corda e' ſi mettano; ſegno evidentiſſimo della perfetta quiete, in cui ſi giacciono alcune parti della corda nel tempo, che tutt e l'altre più o meno rapidamente ſi muovono.

Sarà continuato.

MEMORIE

Per le belle Arti

GIUGNO 1785.

Poesia.

IL gusto per gli apologhi sembra che fiorisca in questo secolo più che in ogni altro, come ne danno riprova varj poeti, che con felicità gli hanno scritti: e chi volesse ripeterne la cagione dal genio filosofico del secolo, male forse non s'apporrebbe; essendo questo genere di poesia inseparabile dalla morale filosofia. Vero è per altro, che le semplici favolette sono gûardate con disprezzo da quei gonfj rimatori, che credono avvilita la poesia, qualora si volge a riferire gli umili dialoghi di fiori, di farfalle, e di augelli: e decidono, che non siavi genere di lettori (toltine i teneri fanciulli), che di tali opere si diletti. Ma sieda pure questa sublime schiera di vati sulle alte cime di Parnasso ad invocare *l'elettricismo dell'estro*, ed *a temprare le corde vocali*, che noi ci contenteremo, che i poeti seguano a scrivere favolette, dalle quali non lieve utile si trarrebbe ancorchè per i soli fanciulli fossero istruttive, e giovevoli. Ma agli uomini ancora non potranno riuscire esse gradite, ed utili; quando per mezzo di graziosi esempj, o cercano d'insinuare qualche massima virtuosa, o s'ingegnano di porre in derisione gli umani difetti senza adoperare le armi avvelenate della satira?

Uno de'maggiori pregi però, che negli apologhi dovrebbe cercarsi, è quello della novità dell'invenzione; giacchè non è cosa molto gradevole il vedere riprodotte, col solo ornamento di nuovi versi, idee gemelle alle già adope-

rate da Esopo, da Fedro, e dal la Fontaine. Nuovo è il pensiero della favola, che oggi noi diamo alla luce attendendo che sul di lei merito giudichino i nostri lettori; mentre a ragione temiamo, che il nostro giudizio sarebbe creduto parziale, e dettato dai legami, che all'Autore di essa ci uniscono.

L' Edera, e la Muraglia antica.

Favola.

Una muraglia antica,
Che nelle età trascorse
Parte di nobil reggia altera sorse;
Poichè gotica mano aspra nemica
Infranse i marmi àchivi
Ch' intorno l'avean cinta,
E spense i color vivi
Ond' ella era dipinta,
Restò misero avanzo abbandonato
A lagnarsi del Fato.
Della primiera gloria
Dolorosa memoria
Mentre faceva un dì;
Un' edera bambina
Sorgere a sè vicina
Mirò con gioja, e ragionò così:
Della mia rozza faccia
Tutti gl' insulti rei
Celar potria costei

Fra

Fra le ſue verdi tortuoſe braccia :
Indi tutta ridente
All'edera naſcente
Offrì ſoſtegno, e'l grazioſo invito
Fu all'edera gradito,
Ch'ai tralci erranti diè libero corſo
Sullo ſcabroſo dorſo
Di lei, che lieta intanto
Godea del nuovo manto :
Ma la pianta ſerpendo intorno intorno
S'inſinuò fra i deboli cementi :
Crollaro i ſaſſi, e preſto venne il giorno,
Che all'ultima rovina
Vedendoſi vicina
Tardi compreſe la muraglia antica,
Ch'alla ſua verde amica
L'aver richieſta inopportuna aita
Le coſtava la vita.

* * *

Donna, che tenta dell'età ſenile
Coprire i ſolchi fra belletti, e impiaſtri,
Legga la favoletta, e cangi ſtile.

MUSICA.

Proseguimento della Lettera del Signor Abate Domenica Testa Professore di Logica, &c.

Sopra la Risonanza de' Corpi Sonori.

4. MA di questa esperienza non può, a mio credere, nè punto, nè poco giovarsi chi pretende di spiegare la risonanza de' corpi sonori coi nodi del Sauveur. Per rimanerne convinti, vuolsi riflettere in primo luogo, che nell'esperienza, di cui si parla, que' nodi hanno pure, o sembra almeno, che abbiano un' origine, quale è quella dell'ostacolo, col quale è stata divisa la corda. Ma donde ripetere i nodi in quelle corde, che non hanno ostacolo alcuno? L'aria terrà ella per avventura le veci d'un ostacolo? Quest' escita è stata già chiusa. E poi l'aria preme ugualmente tutte le parti della corda, onde non può cotal pressione esser causa, che la corda si divida anzi in un modo, che in un altro. Dalla pressíon dell'aria, quando pur si voglia, che abbia a poter fare alcuna cosa, non può dividersi la corda, che in ragion suddupla, come è stato già detto di sopra. In secondo luogo, l'ostacolo, e i nodi, che esso produce, dividono la corda in tante parti uguali, che rendono tutte il medesimo suono. Ma nelle corde libere la bisogna non potrebbe andar così. Desse, giacchè rendono suoni diversi, dovrebbono rimaner divise in parti disuguali. In terzo luogo l'ostacolo, e i nodi allegati nell' esperienza col produrre un altro suono estinguono il suono principale, dovechè nelle corde libere il suono principale, non solamente non s'estingue, ma s' ode anzi più distinto, e vigoroso degli altri. Finalmente, se io negassi, che nella corda, in cui v'abbiate posto un ostacolo, si formino poi que' nodi, de' quali favelliamo, che direste voi? Pretendereste mai di convincermi coi fuscellini di carta? Ma questa

sta esperienza de' fuscellini non è poi così difficile ad eseguirsi, nè v'è duopo per ripeterla d'una lunga, e squisita pratica nello sperimentare. Voi dunque per vostro passatempo ripetetela, o fatela ripetere a cui vi piacerà, e scommetto, che voi pur vedrete quello, che han visto meco, e'l Signor Abate Eximeno, il cui profondo sapere in fatto singolarmente di Musica, non può non esservi notissimo, e'l Signor Abate Calandrelli professore di Matematica nel Collegio Romano, e che nel tentar esperienze Fisiche unisce una singolar destrezza ad una scrupolosa diligenza, vedrete, dissi, che i fuscellini di carta, che si dovrebbono stare immobili, al primo toccar della corda, salteranno ancor essi in compagnia degli altri, e smentiranno così quel tanto, che è stato detto dal Sauveur, e da'suoi seguaci su questo proposito.

5. Com'è adunque, chiederete voi, che due pezzi di una corda, l'uno de' quali è doppio dell'altro, pur formano lo stesso suono? Dicolvi. Egli è vero, che una corda doppia d'un'altra non può rendere, a cose uguali, che l'ottava grave di essa, perchè quella non può vibrarsi, che una volta, mentre questa vibrasi due. Ma se quella fosse per avventura costretta a vibrarsi in un dato tempo tante volte, quante vibrasi questa, chi non vede allora, che siffatte corde diverrebbono unisone? Ora questo appunto è quello, che debbe accadere ad una corda, che voi per mezzo d'un leggiero ostacolo v'abbiate inugualmente divisa. La parte minore di essa oscillando più velocemente della parte maggiore, obbliga quest'ultima a secondare il suo moto, vale a dire a formar vibrazioni isocrone alle sue. Non è forse questa una legge fondamentale della dinamica, che un corpo avvenendosi in un altro, che muovasi più lentamente di esso, lo solleciti, e gl'infonda tanta parte del suo moto, quanta ne bisogna, perchè si muovano quindi, come se fossero un corpo solo? I teoremi adunque delle corde *liberamente* oscillanti non voglio-

no

no adattarsi alle corde, che siano da qualsivoglia cagione esterna forzate ad oscillar diversamente da quello, che sarebbono per loro natura. E questa, se non isbaglio, è la maniera, con la quale, senza ricorrere ai nodi del Sauveur, hassi a spiegar un fenomeno, intorno a cui più, che non bisognasse, io mi sono per avventura trattenuto.

6. L'illustre Mairan persuaso ancor egli della vanità de' nodi del Sauveur ha dedotta la risonanza de' corpi sonori dalla diversa elasticità dell'aeree particelle. Una corda percossa, dic'egli, non rende propriamente che un suono; ma la corda aerea, che è all'unisono con essa, nel vibrarsi urta, ed eccita al moto eziandio quell'altre, che sono all'ottava di esso, e all'ottava della sua quinta, e alla doppia ottava della sua terza maggiore. Che però la cagione della risonanza del corpo sonoro non istà mica nel corpo medesimo, che non può starvi, ma sibbene nell' aria, che dee concepirsi come composta di tante corde atte a rendere quale un suono, e quale un altro, e ognuna delle quali muovendosi mette in movimento le armoniche, e produce così quella dolce, e, quasi direi, tacita armonia, che al tocco d'una corda suole dagli orecchi dilicati essere ascoltata. Questa, in poche parole, è l'opinione del Mairan fondata interamente, come vedete, sul celebre suo sistema delle particelle dell'aria diversamente elastiche; sistema, per mezzo di cui si avvisò egli di spiegare la propagazion contemporanea, e distinta de' suoni diversi. Ma il regno de' sistemi è breve. Cadono essi miseramente, e par che s'abbia dopo alcun tempo tanta premura d'abbattergli, quanto fu l'impegno, che s'ebbe sul principio di sostenergli. Io nulla dirò del mio ragionamento contra il Mairan. Comecchè voi l'abbiate letto, e commendato, io son lontanissimo dal credere, che io possa co' miei ragionamenti o nuocere, o giovare di molto ad un sistema di Fisica. Ma non può dirsi altret-

tan-

tanto del Cramer, dell'Eulero, del d'Alembert, del Signor della Grange, e del Conte Giordano Riccati, chiarissimi, e grandissimi Filosofi, e Matematici, che tutti, quale per una parte, e qual per l'altra, hanno impugnato, e per quanto ne sembra, interamente distrutto il sistema del Mairan. Cadendo adunque un tal sistema, dee cader eziandio la spiegazione, che il Mairan ha inteso di trarne per risguardo alla risonanza de' corpi sonori. Che più? Benchè il sistema del Mairan si rimanesse saldo, ha dimostrato il d'Alembert, che non mai spiegar si potrebbe per mezzo di esso il fenomeno, di che trattiamo, e le dimostrazioni del d'Alembert sono parute agli altri Matematici, e singolarmente al Signor della Grange, ottime, e incontrastabili. Io non istarò a ripeter quello, che per uomini così grandi è stato detto; mi volgerò solamente a qualche partigiano del Mairan, e domanderollo perchè al percuotersi d'un corpo sonoro s' abbia a udire anzi l'ottava della quinta, che la quinta medesima, e piuttosto la doppia ottava della terza maggiore, che la terza stessa. La risposta ne l' ha già data il Mairan, ed è, che le vibrazioni del suono principale, e della quinta, e della terza maggiore sono troppo vicine tra loro, e però si confondono, e riescono indiscernibili all'orecchio. Ma questa ragione se vale un tratto, debbe valer sempre. Com' è adunque, che noi nelle sinfonie, che tutto dì si fanno, distinguiam noi benissimo le terze, e le quinte? Ond' è che la soverchia vicinanza non le altera allora, e non le confonde? Aggiungasi a questo, che i suoni stannosi l'uno a rispetto dell'altro, come le loro ottave, e tra l' unità, e i due terzi v' ha quella ragione medesima, che passa tra le metà, e un terzo. Dunque se l'ottava del suono principale s' ode essa, e non impedisce, che s' oda altresì, e distinguasi l'ottava della quinta, perchè il suono principale impedirà egli, che s'oda la sua quinta, e si distingua?

gua? Finalmente io dico, che nel sistema del Mairan il suono principale d'una corda sarebbe accompagnato non solamente dall'ottava della quinta, e della terza maggiore, ma dalla quarta eziandio, e che il suono della quarta sarebbe anzi più sensibile del suono della terza, e'l dimostro così. Il suono principale sta al suono della quarta in ragione di 3. a 4., e al suono della terza maggiore in ragione di 4. a 5., dunque le vibrazioni del suono principale, e quelle della quarta s'incontrano, e concorrono insieme dopo ogni tre vibrazioni del suono principale, e quelle del suono principale, e della terza maggiore s'incontrano e concorrono insieme dopo quattro vibrazioni del suono principale: dunque il concorso delle vibrazioni del suono principale, e della quarta è più spesso, e più frequente del concorso delle vibrazioni del suono principale, e della terza maggiore. Ma il suono delle corde armoniche risvegliato dal suono principale, per quello, che ne insegnano comunemente tutti, e singolarmente il Mairan, è tanto più vivo, e più sensibile, quanto è più spesso, e più frequente il concorso delle vibrazioni loro con quelle del suono principale: dunque la quarta dovrebbe udirsi, e udirsi più sensibilmente della terza maggiore. E di vero, tutti s'accordano a dire, che la quinta s'ode più sensibilmente della terza, perchè le vibrazioni di quella s'incontrano con le vibrazioni del suono principale, dopo ogni due vibrazioni di questo, essendo il suono principale alla sua quinta, come 2. a 3. Ora il suono della quarta non solamente non è più sensibile del suono della terza, ma non s'ode per niun conto, e però, quando non voglia dirsi, che la natura abborrisca la quarta, come gli scolastici sognavano, che abborrisse il vuoto, il sistema del Mairan non potendosi conciliare coi fenomeni, per la spiegazion de' quali è stato inventato, dee reputarsi manchevole e falso.

Sarà continuato.

MEMORIE

Per le belle Arti

LUGLIO 1785.

POESIA.

AVendo cercato mai sempre l'Italiana favella di gareggiare colla Greca, e colla Latina nella eleganza della Poesia, ha procurato ancora di imitare i generi diversi di componimenti poetici, ne' quali quelle due si distinsero. L'Epigramma che fu sì gradito agli antichi non avea fino al secolo decimosesto trovato luogo nel nostro Parnasso. Il sonetto, e il madrigale erano i due componimenti, che più ad esso rassomigliavano: ma il primo trovandosi forzato a compiere un determinato numero di versi non può mantenere quella concisione, che spesso è necessaria per racchiudere un sentimento breve, e vibrato: il secondo essendo libero nella maggiore, o minor lunghezza dei versi, e nella giacitura delle rime, pare che lasci al Poeta una troppo grande facilità, onde non possa stare a confronto uno Scrittore di Madrigali, con uno Scrittore di Epigrammi. Se maggior numero di seguaci avessero ottenuti coloro, che tentarono d'imprigionare col metro latino l'italiana poesia, avremmo sicuramente avuto degli epigrammi similissimi agli antichi. Ma mentre l'ingegnoso Tolomei sudava inutilmente ad accozzare esametri, e pentametri, ed a fissare sofistiche regole di prosodia, Luigi Alamanni procurò in altro modo di darci un componimento simile all'Epigramma latino accoppiando, e rimando insieme i nostri versi di undici sillabe. Queste nuove composizioni non videro la luce colle stampe, che nel 1590., quando Filippo Giunti le impresse dopo il poema della Coltivazione; quel poema che as-

ſicurò all' Alamanni un poſto tanto vicino a Virgilio, e gli diede largo compenſo ai vani sforzi, che avea fatti per gareggiare coll' Iliade nell' Avarchide, e col Furioſo nel Giron Corteſe. Il Varchi, che lungo tempo avanti avea veduti manoſcritti queſti epigrammi, ne fa onoratiſſima menzione nell' Ercolano chiamandogli aſſai leggiadri, e gentili. In un codice, che fu già del celebre Padre Abate Trombelli, ora della libreria di S. Salvatore di Bologna oltre gli ſtampati ſe ne trovano alquanti d'inediti, e tra gli altri queſti, che ora ci facciamo un pregio di publicare per richiamare alla mente dei Poeti Italiani un genere di Poeſia, che ſembra mandato in obblio, e che potrebbe con felicità coltivarſi, e ridurſi a maggior perfezione (1).

1.

Caſa di Menalippo er' io da prima,
Poi d'Ariſtide, or ſua Simon m'eſtima.
Ma nel ver nè di quei, nè di coſtui;
Ma di Fortuna ſono, e ſempre fui

2.

Sai perchè la Fortuna i giuſti preme?
Perchè ſol la virtude invidia, e teme.

3.

Non ti perdonerò, Borea, giammai,
Dicea la Senna, il torto, che mi fai;
Che non altro deſio, che di mirare
Il mio gran Re, che quì sì raro appare:
Ed or, ch' io l'ho vicin ne porti il gelo,
Che teſſe agli occhi miei di ghiaccio un velo. (2)

4.

Io t'odio, io t'amo, e come ciò m'avviene
Nol ſaprei dir, ma il ſento, e vivo in pene.

Mu-

(1) Anche di queſti epigrammi ſiamo debitori all' eruditiſsimo Sig. Abate Seraſsi, che ce gli ha communicati.

(2) Queſto epigramma fu ſcritto in occaſione, che Franceſco I. Re di Francia eraſi portato a Parigi, (dove ſoleva di rado far dimora) in tempo d'Inverno. Con buona pace dell' Autore la chiuſa pare, che ſappia un poco di ſeicentiſmo.

MUSICA.

Proseguimento della Lettera del Signor Abate Domenico Testa Professore di Logica, &c.

SOPRA LA RISONANZA DE' CORPI SONORI.

§. 7. Dalle cose fin quì dette apparisce aver avuta il Sig. della Grange tutta la ragione d'affermare nulla finora di vero, o di verisimile intorno alla risonanza de' Corpi sonori esser stato da' Fisici proposto. Io dunque temo grandemente non abbiano a riuscir vane, e quello, che più mi dorrebbe, affatto stravaganti, ed assurde le mie conghietture. Ma quali finalmente, che siansi, io vo dottissimo P. Sacchi ora significarvele: voi ne formerete poi quel giudicio, che elle sapranno meritarsi. Io penso, che l'origine della risonanza de' corpi sonori sia la stessa, che l'origine di que' colori, che chiamansi nell' Ottica *accidentali*. Per nome di colori *accidentali* s'intendono quelli, che a noi successivamente si mostrano, tostochè un oggetto assai luminoso cessato abbia di ferire i nostri occhi. Se dopo d'aver riguardato per alcun tempo il sole, o qualunque altro oggetto, che rifletta molta luce, chiudansi gli occhi; subito incomincia a vedersi un color bianco, e quindi un color giallo, e poscia un color rosso, e finalmente un color turchino, allo svanir del quale, apparisce in suo luogo un' oscura, e mal contornata macchia. Ora siffatti colori, bianco, giallo, rosso, e turchino, cui l'impressione viva d'una qualche luce ha successivamente prodotti, s'appellano *accidentali* per distinguergli così da' *reali*, da quelli cioè, che nascono immediatamente dall' azione degli oggetti esterni sopra l'organo della vista. Negli atti della R. Accademia delle Scienze di Parigi trovasi all' anno 1743. una bellissima dissertazione del Sig. Conte di Bouffon sopra i colori *accidentali*. Havvene un' altra del Sig. Epino nel Tomo X. de' nuovi Commentarj dell' Accademia di Pietroburgo. Il Giorino ha scritto ancor egli su que-

questa materia, ma non è stato il primo a trattarla, siccome ha creduto il Buffon. L'acutissimo Malebranche, le cui opere sono da'moderni poco lette, perchè forse poco intese, avea già fin dall' anno 1699. favellato de'colori *accidentali*. Ma checchè sia di ciò, l'origine di siffatti colori non vuol certamente ripetersi da cause esterne, poichè, siccome abbiam detto, non si veggono, che ad occhi già chiusi. Essi nascono adunque negli occhi medesimi, e nascono per comune avviso nella seguente maniera. Il moto impresso nelle fibre de' nervi ottici non cessa, come tutti sanno, tostochè a cessar venga l'azione degli oggetti esterni sopra di esse. Le suddette fibre conservano per alcun poco il conceputo movimento, e nol perdono, che per gradi, e appoco appoco. Questo movimento, che va di mano in mano infievolendosi, è appunto quello, che produce il fenomeno de' colori *accidentali*. La diversità de' colori, e generalmente delle sensazioni non altronde nasce, che dal maggiore, o minor movimento eccitato nelle fibre de' sensi. Ma che diss' io la diversità? la contrarietà medesima delle sensazioni ha per avventura altra sorgente, che il più, o il meno degli accennati movimenti? Una sensazion piacevole diventando troppo viva non diventa ella forse dolorosa? E come s'accresce la vivacità d'una sensazione se non coll'accrescere il moto di quelle fibre che ne la risvegliano? Abbiasi adunque per certo il moto delle fibre ottiche gradatamente sminuito essersi quello, che va successivamente destando nella mente la sensazione de' colori di sopra mentovati. Ora non potrebbe egli accadere alle fibre acustiche quello stesso che per universal consentimento di tutti accade all' ottiche? E come queste ancor che non abbiano ricevuta che l'impression d'un colore, non per tanto ne fanno veder successivamente molti; così non potrebbono quelle farne ascoltar più suoni, tutto che non fosse stato in esse fatta, che l'impressione d'un solo? A dir breve le risonanze del corpo sonoro non sarebbono alle *accidentali*, come lo sono i colori di questo nome! L'analogia, direte voi, soventi

ti

tì volte inganna. Egli è vero, ma non per questo si vuole sbandire dalla Fisica. Gli argomenti tolti dall' analogia non debbonsi valutare più di quello, che valgono, ed essendo meramente probabili, mal fa chi pretende spacciargli per dimostrativi. Che se l'analogia seduce alcuna volta i filosofi, e gli fa cadere in errore, questa, propiamente parlando, non è sua colpa, ma sibbene di loro, che non seppero adoperarla. La simiglianza, su cui si fonda l'analogia, spesse volte non è senonchè apparente; nè di rado avviene, che due cose, che sotto un aspetto ne appajon simili, ne appajano poi diversissime sotto mill' altri. Allora se l'analogia t'inganna, ben ti sta, che non era questo nè tempo, nè luogo da porla in uso.

Ma lasciando stare l'analogia della quale vuol sempre tenersi un grandissimo conto, io la discorro così. La risonanza del corpo sonoro dovendo aver pure una cagione, che la produca, questa o si sta nel corpo medesimo, che forma il suono, o nell' aria, che lo propaga, o nell' Orecchio, che il riceve. Ma le cose fin quì dette mostrano ad evidenza una cotal cagione non poter essere o nel corpo sonoro, o nell' aria, dunque hassi a stare nell' Orecchio, come appunto si sta nell' occhio la causa de' colori accidentali. Ma v'è di più. Si percuotano tre corde, che rendano i suoni *mi sol si*, non udirassi in tal caso, che un perfetto accordo minore; ma per la dottrina della contemporanea risonanza il *mi* ne fa sentire il *sol diesis*, il *sol* eccita il suono *re*, il *si* quello del *fa diesis* in modo, che l'orecchio nel tempo stesso riman colpito da' suoni *re mi*, *fa diesis*, *sol*, *diesis si*. Ora questi suoni contemporanei producono, come vedete, un' ingratissima disonanza: dunque i suddetti tre suoni lungi dal formare un piacevole accordo, riuscirebbono spiacevolissimi all' Orecchio, lo che certamente non accade. Nè mi si dica la risonanza degli armonici esser debolissima, e rimaner come oppressa dalla consonanza de' suoni principali. Per quanto la detta risonanza sia debole, è però sempre *sensibile*, dunque avrebbe ad essere ugualmente *sensibile* il cattivo effetto, che quindi ne nascerebbe.

be. Il Rameau non volle menar per buono l'accordo *ut mi sol diesis* messo in campo dal d'Alembert, per la sola ragione, che l'*ut* facendo risuonar il *sol* naturale, questo *sol* farebbe disonanza col *sol diesis*. Di grazia chi discorre così, non confessa egli, che la risonanza degli armonici è atta a guastar sensibilmente la bontà di un accordo? Che direm dunque? Forse che l'accordo di terza minore non è veramente un accordo? Ma qual frenesia è questa di voler sacrificare la testimonianza de' proprj sensi al capriccio, e alla vanità d'un sistema? E perchè non dir piuttosto, che l'accennate risonanze non possono guastar l'armonia della terza minore, perchè realmente non esistono? Finalmente gli armonici del suono principale non s'odono mica tosto che si percuota un corpo sonoro. E perchè? dimando io. Perchè, mi si risponde, il suono principale, è da principio così gagliardo, e così vivo, che opprime, e soffoca gli altri; quindi è duopo, che quello si sminuisca, è s'ammorzi, perchè gli armonici così, come sono, languidi, e dilicati possan divenir sensibili all' orecchio. Ma, ripiglio io, nel tempo, che s'infievolisce il suono principale, non va infievolendosi ancora quello degli armonici? Ed un suono non s'infievolisce egli, e non manca tanto più presto, quanto è più scarso, e più debole? Dunque il suono principale per essere il più forte di tutti debbe altresì sopravvivere a tutti; dunque se nel suo mancare, incominciano ad udirsi gli armonici, questo è perchè gli armonici nascono appunto dal suo mancamento, come i colori accidentali, si veggono doppo il reale, perchè dal suo venir meno sono prodotti. A queste ragioni aggiugnerò io l'autorità degli antichi, e de' moderni. Voi sapete, che tra i problemi d'Aristotele intorno alla musica si contiene anche questo: *perchè il suono mancando inacutisca*. Dunque gli antichi erano persuasi, che i suoni acuti *succedano*, e non *accompagnino* il suono principale, e che il suono principale sia quello, che mancando si trasforma in essi, che appunto è quello, che io pretendo. Il P. Mersenno nel suo libro *de instrumentis harmonicis* riferendo l'esperien-

rienze da sè fatte ſopra la riſonanza de'corpi ſonori, atteſta oltre la duodecima, e la decimaſettima, d'aver udita ancora la vigeſimaterza; ma ſapete quando? *circa finem ſoni naturalis*. Ma non era duopo allegar quì l'autorità del Merſenno. Tutti convengono, che ſiffatte riſonanze non odonſi, che al mancar del ſuono principale. Dunque ſi *ſuppone*, che deſſe l'accompagnino, *non ſi prova*, e l'eſperienza favoriſce più l'opinion mia, che la contraria. Eccovi dichiarato quel ch' io penſo intorno all' origine delle riſonanze de' corpi ſonori. Queſte a guiſa de' colori *accidentali* naſcono a mano a mano dallo indebolimento del moto deſtato nell' acuſtiche fibre dal ſuono principale.

§. 8. Ma quì ne ſi para d'avanti un' eſperienza del Sig. Conte Giordano Riccati, per mezzo di cui ſembra poterſi dimoſtrare le riſonanze del corpo ſonoro eſſer propriamente reali, ed originate dal corpo ſonoro medeſimo. Il ſudetto Ch. Sig Conte è d'avviſo, che un corpo ſonoro vibrandoſi formi, oltre il ſuono principale, che ſi chiami 1., la ſerie de' ſuoni eſpreſſa dai numeri $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ &c. Che poi queſti ſuoni, ſi formino realmente tutti, ed eſiſtano inſieme uniti nel corpo ſonoro, egli intende di provarlo nella maniera che ſegue. Stimolate, dice egli, una corda, perchè ſi vibri, e ciò fatto, premete immantinente con una molla, o con qualunque oſtacolo leggiero il punto, che divide la corda in due parti uguali, e reſtando così ammortito il ſuono della corda intera, udirete ſpiritoſo, e chiaro il ſuono $\frac{1}{2}$ delle due metà. Similmente applicata la molla, o l'oſtacolo leggiero all' uno o all' altro di que' due punti, che dividono la corda in tre parti uguali, aſcolterete il ſuono $\frac{1}{3}$ d'eſſe parti, e con ſimile induſtria verravvi fatto di ſentire i ſuoni $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ Nè vi cada in penſiero, ſoggiunge egli, che prima dell'accoſtamento della molla, o dell' oſtacolo leggiero a qualunque de' mentovati punti, per eſempio al medio, il ſuono $\frac{1}{2}$ non eſiſteſſe nella corda, ma che l'applicazion dell' oſtacolo ve l'abbia introdotto col determinare la corda ad oſcillar diverſamente da quello, che oſcillaſſe

laſſe prima. Perchè una corda paſſi a render l'ottava del ſuono, che rendeva prima, egli è d'uopo, che il ſuo punto di mezzo divenga immobile, acciò reſti così diviſa in parti uguali. Dunque l'urtare, e'l muovere queſto punto di mezzo è la maniera la più diſadatta, che imaginar ſi poſſa per comunicare alla corda quelle vibrazioni, dalle quali naſce il ſuono dell' ottava, e per conſeguenza l'urto, o l'applicazion dell' oſtacolo al punto medio, non può eſſer cagione, che ſi formi il ſuono $\frac{1}{2}$, o l'ottava, la quale perciò vuol dirſi, che già eſiſteſſe nella corda, benchè miſta, e confuſa, col ſuono principale. S'ho a dire il vero, queſto diſcorſo non m'appaga interamente, e parmi poterſi riſpondere, che l'oſtacolo leggiero applicato al punto medio della corda non ſerva mica ad urtar il punto ſuddetto, e a produrre in eſſo nuove vibrazioni, che diffondendoſi poi lungo la corda, ne facciano ſentir l'ottava, ma ſerva anzi a renderlo quanto ſi può immobile, e a divider così la corda in due parti uguali, diviſione la quale fa sì, che le due parti medeſime non già per la percoſſa teſtè ricevuta, ma ſibbene per lo moto, onde erano già animate, ſi vibrino con doppia velocità, e deſtino per cotal modo il ſuono dell' ottava. Poſto, che Iddio voleſſe annientare la metà d'un pendolo, che oſcilla, toſto la metà, che rimane, affretterebbe le ſue oſcillazioni, affretterebbele non già per urti novellamente ricevuti, ma ſoltanto perchè gli è divenuto più corto. Che poi la corda, nella cui terza parte ſia ſtato già poſto un oſtacolo, riſuoni più vivamente percoſſa nella ſeſta parte, che nell' altra terza parte, dove non havvi oſtacolo alcuno, queſto ſembra poterſi agevolmente ſpiegare con quello, che il medeſimo Sig. Conte ha riflettuto, cioè, che la maggior vicinanza degli appoggi rende la corda più reſiſtente, fa sì, che eſſa acquiſti una più viva palpitazione. Rileggete di grazia il §. 21. del ſuo quarto ſchediaſma ſopra le corde, ovvero fibre elaſtiche.

Sarà continuato.

MEMORIE
Per le belle Arti

AGOSTO 1785.

POESIA.

SOgliono le umane invenzioni essere ne' loro principj sì rozze, che non acquistano fama, finchè non sono migliorate, e abbellite: onde avviene, che dei primi inventori vanno sovente i nomi in dimenticanza, e tutta la gloria si resta a colui, che le cose di già trovate ad una certa perfezione condusse. Tale fu la sorte dell' Italiana poesia, la quale ebbe origine da goffe imitazioni, che la nostra allora barbara nazione fece delle rime, che risuonare sentiva nella bocca delle nazioni vicine. I nostri Italiani trassero l'esempio di poetare dai Provenzali, e questi, si credè un tempo da molti, che dagli avanzi della Greca, e della Latina poesia il traessero. Fu perciò riguardata come strana l'opinione dello Zuccolo, che asserì, che la poesia rimata dagli Arabi passò ai Provenzali: ma ora, che dell' Arabica letteratura hassi miglior contezza, diviene assai probabile questa sentenza, e solo devesi in parte alterare, notando coll' eruditiss. Abate Andres (1), che i Provenzali appresero la Poesia non dagli Arabi direttamente, ma dagli Spagnoli, che già dagli Arabi l'aveano appresa. Quando Dante sì lungamente scrisse sulla volgare eloquenza, parea, che potesse lasciarci qualche notizia sui primi rimatori Italiani; forse però trovavasi anch'egli, benchè sì vicino a quelli antichi tempi, nell'oscurità in cui noi siamo, a motivo, che i versi, e le rime non erano stati nel loro nascere che un rozzo, e dispreggevole oggetto. Ai Siciliani si attribuisce il pregio di essere stati i primi cultori del verso Italiano, e l'Alighieri

(1) Dell' Orig. Progres. e Stat. Att. d'ogni Letteratura Tom. I. Cap. XI.

medeſimo ci dice, che ſcrivere Siciliano, e ſcrivere in rima ſuonava lo ſteſſo: adducendo però la ragione di sì fatto modo di dire, dall' avere avuto la Sicilia Sovrani amatori delle lettere, i quali aveano alla lor corte chiamati, e protetti i poeti. Nella impoſſibilità in cui ſiamo di rinvenire il primo fra i rimatori Italiani, ſi è avidamente ricercato, quale ſia almeno il più antico di eſſi, di cui poſſiamo avere contezza. Il Siciliano Ciullo d'Alcamo, o da Camo è quegli, che ha finora ottenuto queſto vanto; ed il ſuo nome è ſtato conſacrato all' immortalità, per una goffa ſua cantilena, la quale tra la folla delle tante, che ne avranno ſcritte i trovatori di quei tempi, unica è a noi pervenuta. Tale poeta però, che fiorì verſo il fine del duodecimo ſecolo non deve certamente eſſere annoverato fra i migliori, perchè Dante cita un ſuo verſo con non poco diſpregio; e veramente la ſua *Roſa freſca aulentiſſima* non può leggerſi ſenza ſomma noja, la quale però è compenſata da un oſſervazione importante, che ſu di eſſa può farſi. Queſta cantilena non è che un dialogo fra due amanti, ed un dialogo il quale contiene una vera ſcena amoroſa con ripulſe, ſdegni, ed una affettuoſa pace, che la conchiude. Ecco dunque, che unitamente alla lirica incominciavano a germogliare in Italia i ſemi della Comica, e della Drammatica Poeſia (1).

Maggior luſtro l'iſtoria poetica, e gloria maggiore acquiſterebbero le Muſe Toſcane, ſe poteſſe provarſi quanto aſſerì il Giambullari nel Dialogo del Gello, cioè, che poco dopo la metà del decimoſecondo ſecolo vi fu in Toſcana un Livio Druſi da Piſa eccellente compoſitore di verſi. Il fondamento di tale aſſertiva egli lo pone nel ſeguente Sonetto di Agatone Druſi Piſano, che fiorì nel principio del decimoquarto ſecolo. Se

(1) Chi foſſe preſo dalla ſmania di voler far comparire l'Italia ſempre inventrice, e non mai copiatrice delle invenzioni altrui; potrebbe produrre due congbietture favorevoli a perſuadere, che in Sicilia rinacque la poeſia da sè ſteſſa, ſenza, che i Provenzali ve la conduceſſero. La prima è che la Sicilia ha conſervato mai ſempre gli avanzi di un'antica muſica: ed il guſto per la muſica è inſeparabile da quello per la poeſia. La ſeconda può trarſi dal dialogo di Ciullo, il quale (ſenza ricorrere all'imitazione dei Provenzali) potè beniſſimo riſorgere dalle ceneri dell'Egloga, componimento così gradito ai Siciliani, e di cui unitamente alla muſica potea eſſerſi in Sicilia conſervato qualche veſtigio.

SE il grande Avolo mio, che fu 'l primiero,
Che 'l parlar Sicilian giunse col nostro,
Lassato avesse un opera d'inchiostro,
Come sempre che visse ebbe in pensiero.
Non sarebbe hoggi in pregio il buon Romiero
Arnaldo Provenzal, ne Beltram vostro,
Che questo dei Poeti unico mostro
Terría di tutti il trionfante impero.
Ei di sententie, e d'amorosi detti
Gli vinse, e di dolcissime parole:
Ma nella invenzion vinse se stesso.
Non Brunellesco, o Dante sarian letti,
Che la luce di questo unico Sole
Sola riluceria lungi, e d'appresso.

La parola *grande* non è interpretata dal Giambullari come epiteto di lode dato dal buon nipote al suo avolo, ma come un aggiunto dimostrativo, che questi non fosse l'avolo di Agatone, ma uno de' suoi più remoti antenati, e così fassi strada a fissare l'età di Livio Drusi circa al 1170. Se fosse abbastanza forte questo argomento, avremmo noi quasi un mezzo secolo innanzi al tempo in cui appena troviamo rozzissimi rimatori un poeta tale da far porre in oblio non solo i Provenzali, e Brunellesco, ma lo stesso autore della divina commedia. Ma quanto leggiero siasi l'argomentare del Giambullari sel vede ognuno. Gli scrittori però dell'istoria poetica non contenti di rigettare questa opinione, hanno gridato all'impostura, hanno preteso, che il Sonetto di Agatone non sia, che una finzione, ed hanno creduto di riconoscere in esso una patina moderna, lontana dallo stile del secolo, a cui vuole attribuirsi. Noi ben lungi dal difendere il Giambullari nella sua strana sentenza, vogliamo purgarlo dalla macchia d'impostore (sia ad esso, o al fisico Orsilago, che si apponeva) producendo un Sonetto inedito dello stesso Agatone Drusi, il quale ritrovasi in un antico codice della Biblioteca Altieri, unito a due altri dello stesso gentil rimatore

IL forte nodo, e l'amoroso fuoco
Che l'un mi lega, e l'altro infiamma il petto
Arso m'ha questo sì, m'ha quel sì stretto
Ch'omai bruciando v'è da stringer poco:
Miser, già pensav'io per cangiar loco
Spegner l'ardore, e non restar soggetto
Del laccio: ma non val, che morte aspetto
Che'l rompa, e smorzi: ond'io non sia più fioco.
Dicemi in questo amor non sperar mai
Trovar chi scioglia, o spenga, ovver che almeno
Tua fiamma acqueti, e il tristo nodo allenti:
Che il marmo ove abbruciando avvolto stai
Vuol, che legato, e tutto d'ardor pieno
Per lui d'arder sì stretto ti contenti.

La delicatezza con cui è scritto questo sonetto, la ben condotta allegoria del laccio, e del fuoco, la vivace parlata d'Amore mostrano, che questo poeta fu fornito di purità, e dolcezza di stile, e che potè bene essere l'Autore dell' altro sonetto. Dovea bastare a far credere vero quel primo sonetto l'autorità del Salviati, (1) che altamente lodò Agatone, e non aveasi a promovere accusa d'impostura per la sola cagione della nitidezza dello stile; giacchè non è questo l'unico esempio, che ne abbiamo in quel secolo. Cino da Pistoja amico, e corrispondente del nostro Drusi fu dolcissimo rimatore, e lo stesso Dante in varj sonetti inseriti nella *Vita Nuova*, opera della sua gioventù, dimostra che non era egli alieno da quella delicatezza, da cui in appresso lo allontanarono sovente le ardue materie, che imprese a trattare. Se volesse poi investigarsi la cagione, per la quale la poesia Italiana anche nell' infanzia era capace di tanta purità: crediamo, che potrebbe assegnarsi nell' alto grado di bellezza, a cui già s'appressava la nostra lingua, di cui energicamente disse un moderno Scrittore, che simile a Pallade nacque bella e armata dalla testa di Giove.

Mu-

(1) Avvertiment. della Ling. Vol. 1. lib. 2. cap. 12.

MUSICA.

Fine della Lettera del Signor Abate Domenico Testa Professore di Logica, &c.

Sopra la Risonanza de' Corpi Sonori.

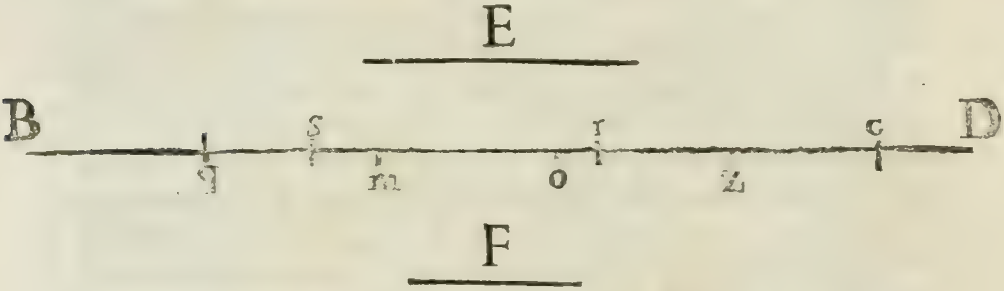
§. 9. SE percuotansi due corde insieme, i suoni delle quali s'esprimano con numeri fra loro primi, quante volte il più picciolo di questi numeri non sia uguale ad uno, s'ode sempre in aria un terzo suono, denotato dall'unità. Rendano, per modo d'esempio, due corde i suoni 3, 5, si farà sentire in aria il suono 1, a cui gli accennati suoni 3, 5, si riferiranno quello in quinta sopra l'ottava, questo in terza maggiore sopra l'ottava duplicata. Il Sig. Conte Giordano Riccati è d'opinione, che l'origine d'un tal fenomeno debba ricercarsi nell' aria, e seguendo il sistema de' nodi spiega il terzo suono del Tartini nella seguente maniera. Immaginiamci, dice egli, due corde E, F, che rendano percosse i due suoni 3, 5, e la retta B D rappresenti una corda aerea indefinitamente lunga. Sul principio si percuota solamente la corda E. La corda aerea BD non può rendere il suono della suddetta corda, che dividendosi nelle parti *bs*, *sr*, *rc*, ognuna delle quali abbia la stessa lunghezza, che la corda E. Dunque i punti *s*, *r*, *c*, saranno in questo caso altrettanti *nodi*, vale a dire, si staranno immobili. Per la ragione medesima, fingendo, che risuoni la corda F solamente, la corda aerea B D oscillerà divisa nelle parti *bq*, *qm*, *mo*, *oz*, *zc*, e *s'annoderà* ne' punti, *q*, *m*, *o*, *z*. Ma se le due corde E F suonino insieme, allora in tutta la lunghezza B *c* della corda aerea non vi sarà nodo alcuno, perchè i punti *q*, *m*, *o*, *z* debbono oscillare per conto della corda E, e i punti *s*, *r* debbono similmente oscillare per conto della corda F. L'unico punto immobile sarà C, dove s'incontrano i nodi d'amendue le corde. Dunque la porzione B *c* della corda aerea oscillerà tutta intera, e siccome non può rende-

dere nè il ſuono della corda E, nè quello della corda F, renderanne un terzo, che non è coſa difficile il determinare. Si chiami un cotal ſuono x. Abbiam già ſuppoſto, che la corda E renda il ſuono 3. I ſuoni di due corde ſtanno fra loro in ragion reciproca della lunghezza delle corde medeſime. Eſſendo adunque la lunghezza della corda E uguale alla porzione B S della corda B c ſarà $\frac{1}{bs} : \frac{1}{bc} = 3 : x$. Ma bs è uguale a $\frac{bc}{3}$, e però $\frac{1}{bs} = \frac{3}{bc}$, dunque fatta la ſoſtituzione ſarà $\frac{3}{bc} : \frac{1}{bc} = 3 : x$, e però $\frac{3x}{bc} = \frac{3}{bc}$, e $3x = \frac{3bc}{bc}$, e finalmente $x = \frac{bc}{bc} = 1$. Nella ſteſſa maniera ſi trova, che il ſuono della corda B c per riguardo all' altro della corda F, è ſimilmente eſpreſſo dall'unità. Queſta in poche parole è l'ingegnoſa, e facile maniera colla quale il Signor Conte Giordano Riccati ſpiega il fenomeno del terzo ſuono del Tartini. Vegganſi il §. 25. del ſuo quarto ſchediaſma ſopra le corde, o fibre elaſtiche. Quindi ſi raccolgono due belle conſeguenze. La prima è, che ſe il ſuono della corda E, o quello della corda F ſia eſpreſſo per l'unità, mancherà del tutto il fenomeno del terzo ſuono. E di vero ſe fingaſi, che la corda E, la quale rendeva il ſuono 3, ne renda il ſuono 1; la proporzione $\frac{3}{bc} : \frac{1}{bc} = 3 : x$ ſi tramuterà in queſta altra $\frac{1}{bc} : \frac{1}{bc} = 1 : x$, donde appariſce $x = 1$, e però la corda Bc renderà in tal caſo lo ſteſſo ſuono, che la corda E, è non già un ſuono diverſo. Di fatti ne inſegna l'eſperienza, che le ragioni 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4 &c. non producono il terzo ſuono. La ſeconda conſeguenza, che dalle coſe fin quì dette ſi ricava, è, che il terzo ſuono del Tartini è un fenomeno roveſcio di quell'altro del Rameau. In queſto ultimo all' eccitarſi d'un ſuono, che chiamaſi principale, s'eccitano eziandio quelli della ſua terza, e della ſua quinta; nel primo, in quello cioè del Tartini, la terza, e la quinta eccitano il ſuo principale. La teoria del Sig. Conte Riccati è ſenza fallo belliſſima: due ragioni però, che a me pajono aſſai forti mi trattengono dall'adottarla. Una tal teoria ſuppone vera in primo luogo la dottrina de'nodi,

di, ma questi nodi sono stati oggimai così sciolti, e così disfatti, che nulla più; e quello, che dice il Sig. Conte per risguardo alla corda B *c*, nella quale, secondo lui, non può formarsi nodo alcuno, hassi a dire generalmente di tutte le corde, siccome ho già riflettuto nel §. 3. di questa mia lettera. Inoltre l'aria è un fluido, e la natura de' fluidi, come sapete, è tale, che qualunque pressione s'esercita, qualunque movimento si risveglia in alcuna parte di essi, si comunica, e si propaga ugualmente per tutte. Che però quello, che accade alla corda aerea B c, quello stesso nè più nè meno accader debbe all'altre, onde verrà, che tutte a simiglianza della corda B *c* renderanno il suono 1, e nessuna i suoni, 3, 5, che non potranno da noi in alcun modo essere ascoltati, non essendovi corda aerea, che gli riceva, e gli trasporti,

In quanto a me se il fenomeno del terzo suono del Tartini è reale, e non immaginario, come tanti valenti uomini han creduto, e tuttavia credono; io sospetto, che aver possa la stessa origine, che ha per avventura il fenomeno della risonanza. Le fibre degli orecchi stimolate da un suono semplice rendono, per mio avviso, sul fine del loro movimento la terza, e la quinta del suono principale medesimo. E perchè dunque colpite al tempo stesso e dal suono della terza, e dal suono della quinta, non potranno sul mancare del loro moto composto farne udire alcuna volta il suono principale, cioè il terzo suono del Tartini? Un tal suono ancor esso non si comincia ad udire, che nello indebolirsi, e nello estinguersi de' suoni, che lo risvegliano, e però gli si possono acconciamente adattare le riflessioni, che nel §. 7. sono state da me fatte per risguardo al fenomeno della risonanza. Ma questo, che io dico non intendo, che oltrepassi i limiti d'una semplice conghiettura. Quanto per ordinario è facile il dimostrar l'insussistenza delle spiegazioni false, altrettanto è poi difficile il rinvenir la vera; e l'infimo operajo, che non saprà per avventura architettare una capanna, è però attissimo a distrugger le fabriche disegnate da' Palladj, e da'

da'Bramanti &c. Io dunque gentilissimo P. Sacchi non voglio abusar più lungamente della vostra pazienza, nè voglio, che per leggere le mie novelle, perdiate maggior parte di quel tempo, che nella elegantissima traduzione de'Salmi, ed in alcun altro letterario lavoro sarebbe stato da voi così fruttuosamente impiegato.



Avviso ai Signori dilettanti di musica. (1)

L'Elogio maggiore che possa farsi alle composizioni musiche del fu Sig. Antonio Aurisicchio celebre maestro di cappella Napoletano, si è, che lungi dall' apportar noja al sopraffino gusto di Roma per lo spazio di 40. e più anni ch'egli vi esercitò la sua virtuosa professione nelle più cospicue chiese: per lo contrario fu sempre con nuovo piacere inteso, ed applaudito, dimodocchè ancora ne dura appo tutti la memoria, e il dispiacere di esserne privi.

Quei che vorranno però seguitare a goderne lo potranno agevolmente fare, essendochè gli eredi del sovrallodato maestro si offrono di vendere ai professori, e dilettanti di musica tutto il corpo delle di lui composizioni ecclesiastiche, o parte di esse, secondo la scelta, e il genio dei compratori. I musicofili vogliosi di fare sì bell' acquisto potranno indirizzarsi al Signor Gregorio Settari librajo al corso all'insegna di Omero, il quale sarà lo spacciatore di dette composizioni.

(1) Siamo stati pregati di replicare questo avviso già dato dall' An tologia Romana al num. 50.

MEMORIE
Per le belle Arti

SETTEMBRE 1785.

LEZIONE ACCADEMICA SULLE PAROLE D'ORAZIO

Nec quarta loqui persona laboret (1) (Ad Pisones v.192.)

SE nelle facoltà che la ricerca del vero, e dell'utile han per oggetto, non è ancor riconosciuta la superiorità degli antichi; lo è certamente, e da gran tempo, e senza contrasto in quelle cognizioni, e in quelle dottrine, che al bello si riferiscono: o debba questo ferir lo sguardo, come nelle arti del disegno, o l'udito, come nella musica, o l'immaginazione insieme e l'udito come nella eloquenza, e nella poesia. Quindi i più intelligenti discernitori in bella letteratura usarono in ogni tempo le opere degli antichi con molta venerazion riguardare, e se qualche difetto, o neo vi scoprissero, sospendere il loro giudizio prima di correre alla censura: sempre dubbiosi che ciò appunto, che fosser pronti a riprendere, non costituisse alcuno di que' secreti, e a noi moderni non abbastanza noti artifizj, onde la meraviglia, e la perfezione risultano di tutta l'opera. Essi non contenti d'averci proposto de' modelli inarrivabili, e ad una metafisica perfezion vicinissimi ci hanno ancora nelle arti della favella i più eccellenti insegnamenti lasciati, e le massime più sicure, che lo spirito filosofico degli ultimi tempi non ha sapute nè riprendere, nè migliorare: le quali altro non chieg-

(1) Questa lezione è stata composta dal ch. Sig. Ab. Ennio Quirino Visconti Bibliotecario de' MSS. della *Ghigiana*, e recitata dal medesimo nell' Adunanza d'Arcadia al bosco Parrasio il dì 21. Agosto 1785.

gono per la produzione d' effetti meravigliosi, che d'essere ben intese in tutta la forza, e in tutta l'estensione del loro senso, e nella loro totalità eseguite. Nè alcuna sottil regola da' nuovi filosofi dimostrata, nè alcuna singolare invenzione da' moderni Classici felicemente prodotta, nè alcuna osservazione sagace da' laboriosi critici esposta si trova ancora, che ne' precetti degli antichi non si contenga, o che da quelli con facile induzione non si derivi, o che finalmente ne' loro scritti immortali non abbia esempio. I volumi d'Aristotile, di Dionisio d'Alicarnasso, e di Longino: que' di Cicerone, d'Orazio, e di Quintiliano saranno sempre i fonti inesausti, ove tutte attingere le cognizioni del bello, e le chiare faci per ravvisarlo ne' Greci, e ne' Latini esemplari. Il più elegante, il più generale, il più concettoso fra' precettisti poetici è sicuramente Orazio, la cui Epistola a'Pisoni ebbe perciò il titolo d' Arte poetica, e racchiude un tesoro di luminosi principj, e di riflessioni sensatissime enunciate in quella nobile, semplice, e forte maniera, ch'è tutta propria di quel sommo filosofo al pari che sublime poeta. La natura, la verità, la ragione sembrano avergli suggerito le auree massime onde quel poemetto è tessuto: pure è parso ad alcuno che qualche volta abbia promulgate come leggi dell' arte, quelle che soltanto erano della moda, nè altra ragione abbia talora avuto a prescrivere così dover farsi, se non quella d'essersi prima di lui così fatto. Quindi allontanandosi da alcun suo precetto si son lusingati taluni di poter non ostante far bene, e forse ancora far meglio che alle sue regole accomodandosi, ed han tacciato di pedanteria chi gli ha voluti riprendere, e di ridicola superstizione l'implicita deferenza, che ha per quegli antichi precetti la più sana parte della letteratura.

Se alcuna di queste leggi parve portata più dall' usanza, che dalla ragione, fu certamente quella, che riguarda la poesia teatrale e che viene espressa nell' Emistichio *Nec quar-*

quarta loqui persona laboret. Il celebre Metastasio (1) l'ha per un insegnamento dal commodo soltanto dettato de' commedianti, e lo stesso Dacier osserva, che se ne sono allontanati i moderni con buon successo. (2) E se alcun tragico dopo rinate le lettere l'ha scrupolosamente seguito, non resta d'esser notato d'oscura ed inutile diligenza. (3)

A me sembrava, ornatissimi ascoltatori, che non fosse prima d'una esatta discussione da rigettarsi una regola che meritò d'esser inserita dal Venosino fra' suoi precetti. Che se non ne discopriamo alla prima la connessione, che ha colle naturali ragioni, e cogli altri principj che esigge, ed inculca lo stesso buon senso; dubitavo poter ciò avvenire dal non averne assai esattamente considerata l'importanza, e le conseguenze; nè penetrato il sentimento in tutta la sua estensione. Per ciò meglio ottenere esporrò i pareri degli antichi, e de' moderni interpetri su questo luogo, ed in fine soggiungerò la mia esposizione, alle vostre censure, e al vostro dotto giudizio, coltissimi Arcadi, sottoponendola. Ed è ben ragionevole che le questioni decidansi del vero e del bel poetare da quella illustre adunanza, che richiamò già dalle false tracce i traviati ingegni Italiani, e pel vero camin li diresse del Parnasso, e della immortalità.

Alcuni credono che in questo insegnamento Oraziano si vieti assolutamente lo sceneggiare con più di tre attori alla volta (4). Si vuole che i Greci così abbiano

 ado-

(1) Nelle sue esposizioni della Poetica d'Orazio.

(2) Dacier nelle sue note a questo verso, ove fa uso dell'autorità di Scaligero, il quale asserisce che d'introdurre il quarto attore nella medesima scena *nulla relligio est*. Ma l'autorità di Scaligero a questo proposito è male interposta. Egli parla in quel luogo della scena comica non della Tragica. *Poetices Lib.III. cap. 96.*

(3) Vedasi il *Rutzvanscad* Atto I. Scena IV.

(4) Così il Lambino appresso Porfirio, e appresso lui la folla de' Commentatori.

adoperato, e se ne allega in prova la testimonianza del vetusto, e dotto Grammatico Diomede. (1)

A me sembra che picciola conoscenza de'Greci drammi avesser coloro, che in tal guisa pensarono, nè abbastanza le parole intendessero di quel grammatico. E' verissimo che de' tragici determinati personaggi più di tre alla volta nella scena stessa non interloquiscono; ma il Coro, che nel decorso degli atti fa le veci d'un altro attore è sovente il quarto. Nè si troverà forse tragedia di Sofocle, nè d'Euripide, dove le scene più patetiche, ed interessanti non si trattino con quattro attori, contandovi per quarto il Coro, che secondo l'insinuazione d'Orazio, *Actoris partes officiumque virile Defendit*, e quelle parti adempie che nelle buone tragedie moderne son degli attori secondarj o de' confidenti. Quindi il Francese Euripide, il dilicato Racine allattato dalle Greche Muse, e maestrevole imitatore de' Greci ha evitato quasi sempre le scene fra quattro attori, non però quando uno o due di questi tenessero le ultime parti, supponendo poterli convenientemente al Coro de' Greci tragici sostituire, e così dalle lor vestigia non dipartirsi. Che se Diomede ha scritto che *Dramata vero tres personæ solæ agunt*, ha sicuramente voluto intendere quelle che, propriamente da' Greci *hypocritæ* appellavansi, da' Latini *personæ* sovente si traducevano, col qual nome quegli attori soltanto venivano, che nel Coro non si contavano. Onde se al senso dell'espressione d'Orazio questa regola vorrà applicarsi, vedremo che il quinto attore, piuttosto che il quarto verrebbe escluso dalle sue scene.

Altri più sensati interpetri del precettista Latino per non contraddire alla prattica de' Greci maestri, ed insieme per non ammettere che parlisi d'una quinta persona, poco usata a quel che sembra, anzi non mai ne'drammi che ci rimangono, han pensato che in questo numero sia pur

(4) Nel libro *de Arte Grammatica Lib. III cap. IV.*

pur compresa la persona dal Coro rappresentata, ma che non si escluda affatto con quell' emistichio; solamente se ne moderi la loquacità: talchè dove son quattro a parlare nella scena medesima, un di loro si restringa a pochi sensi, e frapponga assai parcamente al dialogo la sua parola. Così appunto sembra che il Coro de' Greci interloquisca in pochi versi per lo più sentenziosi al fine delle passionate orazioni de' tre attori; del che bellissimo sovra ogni altro è l'esempio che ne somministra quella scena dell' *Ecuba* (1) dove Ulisse svelle dal sen della madre la giovine Polissena, e mentre Ecuba tenta piegarlo a compassione, ed egli schermirsene; la figlia si fa animosa, incontra alla morte, e il Coro frattanto or la durezza della necessità, or la miseria de' prigionieri compiange, ora il coraggio ammira della fanciulla regale. Dacier che dà per autore di siffatta interpretazione Mr. d'Aubignac s'era forse dimenticato d'averla letta in Acrone scoliaste antico d'Orazio, il quale di più osserva che le parole *nec quarta loqui persona laboret* prese nel proprio lor senso, non tanto condannano il quarto personaggio al silenzio, quanto ne correggano la soverchia e stucchevole loquacità. (2)

Questa opinione per avventura potrebbe sembrar la più vera, quando la chiarezza del dialogismo non fosse in ogni scena egualmente da procurarsi, e la nojosa ridondanza non si dovesse anche fra meno attori evitare. E ben altro è il dire che i personaggi nel diverbio non tolgansi per dir così le parole di bocca, e che ancora nella moderata lunghezza delle parlate imitino la verità maggiormente, e la noja risparmino della udienza; cose che in ogni scena si ricercano: altro il misurar le parole al solo quarto interlocutore. Le parti degli attori dovranno avere nella stessa scena maggiore o minor estensio-

(1) Tragedia d'Euripide.

(2) *Non dixit taceat, sed non loquendo laboret.*

ſione, ſecondo il grado d'intereſſe, che prendono in ciò che vi ſi tratta; ſecondo i varj lor caratteri, e le differenti ſituazioni, e paſſioni loro. Oltra di ciò gli ultimi perſonaggi non dovranno trattener gran tempo l'uditorio parlando eſſi, quando pure a recitar non aveſſero alcuno di que' racconti, che l'antico dramma metteva in bocca de' nunzj, giacchè l'ampiezza de' teatri, l'imbarazzo della maſchera e de' coturni difficoltavano l'eſecuzione di certi punti di ſcena, de'quali ora i drammatici ſcrittori ſon tanto vaghi. Ma ſe la ſcena portaſſe che tutti e quattro gli attori quaſi ugual parte vi aveſſero, e niun di loro lunghiſſima: non ſaprei trovare il motivo perchè ſi doveſſe obbligar il quarto a parlar meno degli altri. In fatti nella meraviglioſa ſcena dell'*Atalia*, dove la regina interroga il fanciullo Gioas per iſcoprire le maſſime della ſua educazione, e quegli con puerile, ma nobile ſemplicità le riſponde, e Gioſaba interrompe, e teme, e Giojada frappone a luogo a luogo delle gravi parole; chi vorrebbe condannar quella ſcena perchè fra le quattro parti non ve n'ha una notabilmente più breve delle altre tre?

Che ſe nelle Greche tragedie, dove il Coro fa le veci d'un quarto attore, ſi contenta di parlar poco; ciò avviene perchè il Coro non può mai rappreſentare uno de' principali perſonaggi della tragedia,

E quì io dubito, che il men parlare del quarto attore quando ſi trovi ſulla ſcena con altri tre, lungi dall' eſſere il ſenſo della regola Oraziana, ſiane piuttoſto la conſeguenza, perchè egli con utile, e luminoſo precetto eſcluda, non già dallo ſceneggiare contemporaneo, ma aſſolutamente dal perfetto dramma il quarto attore quaſi principale: coſicchè nelle parole *nec quarta loqui perſona laboret* ſi voglia inſegnare che in neſſuna tragedia ſien più di due oltre il Protagoniſta que' perſonaggi, che dividono con lui il principale intereſſe del dramma, e la maggiore attenzione degli ſpettatori.

Nè

Nè posso abbastanza comprendere dove fondino gli espositori la limitazion d'una regola enunciata generalmente al solo caso, quando quattro attori facciano scena insieme. La serie del discorso lungi dal coadiuvare siffatta interpetrazione, tutt' altro ci persuade. Orazio dopo aver avvertito che non si cerchino gli scioglimenti per mezzi sovrannaturali, *Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus - Inciderit*, precetto che riguarda l'essenza non gli accidenti del dramma, soggiunge un' altra regola che ne riguarda la totalità, cioè che il quarto attore abbia nella tragedia minor parte de' primi tre *Nec quarta loqui persona laboret*. Non indica con nessun termine che ciò debba intendersi in quelle scene soltanto, ove compariscano più di tre personaggi, nè v'aggiunge alcuna eccezione, o restrizione, come seguendo la solita accuratezza del suo stile, non avrebbe omesso di fare; quando una regola più grande e più magistrale non ci avesse lasciata in quel verso, qual'è la dianzi accennata di non dividere il principale interesse dell' azione in più di tre primarj interlocutori.

La dimostrazione dell' esposto senso del precetto Oraziano la dà Aristotile in un passo alquanto oscuro della sua Poetica, oscuro perchè non si è voluto confrontare colle opere de'Greci tragici, dalle quali vien posto in una aperta chiarezza, nè colla storia del Greco teatro. (1) Dice

(1) Arist. Poet. IV. Καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο ἐπεὶ ἔσχε τὴν ἑαυτῆς φύσιν, καὶ τότε ὑποκειτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἴσχυλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγονιστὴν παρεσκεύασεν. Τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς.

La tragedia dopo aver subito varj cambiamenti allor si fermò quando ottenne quella perfezione che richiedeva l'indole sua; e il numero degli attori fu da Eschilo accresciuto da uno a due, e le parti del coro furono diminuite, e quelle del Protagonista distinte. Sofocle aggiunse un terzo attore, e la dipintura della scena. Laerzio nella vita di Platone asserisce lo stesso, soggiungendo anch' egli che la tragedia restò perfezionata col terzo attore. Lo stesso ripete Suida v. Σοφοκλῆς: lo stesso il Grammatico autore della vita di Sofocle che a' suoi drammi si suol premettere. Ciò dimostra che non fu questa una particolare opinione d'Aristotile, ma era il sentimento di tutti i Greci.

Dice il filosofo che Eschilo fu il primo ad introdurre un secondo Attore, e a distinguer le parti del Protagonista, che Sofocle ve ne aggiunse un terzo, e così la tragedia ebbe tutta la sua perfezione.

Il significato il più ovvio di queste parole che riguarderebbe il numero degli interlocutori, qual'è realmente nelle tragedie, vien subito escluso dalla lettura delle tragedie medesime. Non due ma sino a sei personaggi compariscono in quelle d'Eschilo, anche otto in quelle di Sofocle. Si dovrà dunque cercare altra interpretazione. Quella che si dà comunemente dagli eruditi è, che Eschilo fosse il primo ad introdurre nella tragedia il dialogo, cioè il primo a far parlare insieme due attori, e Sofocle il primo a sceneggiare con tre (1). Questa esposizione più dotta della prima non è più vera. Nè Eschilo fu, secondo che io penso, il primo ad introdurre in scena il dialogo, nè fu Sofocle quel che portò il primo a parlare tre personaggi nella medesima scena. L'invenzione del dialogo, senza la quale non potea darsi vera tragedia, dovette essere ad Eschilo anteriore, altrimenti Orazio, che nella sua Poetica ha annoverate tutte le novità, delle quali il dramma ad Eschilo è debitore, non avrebbe tacciuta la più essenziale.

Post hos (dice egli) *personæ pallæque repertor honestæ*
Æschylus & modicis instravit pulpita tignis,
Et docuit magnumque loqui nitique cothurno.

Non sembrami che possa cadere in mente ad Uom sensato, che volendo rilevare Orazio tutti i miglioramenti portati da Eschilo alla tragedia, si sia ricordato sin dello strascico, e de' calzari de' commedianti, ed abbia poi dimenticata la felice invenzion del dialogo.

sarà continuato.

(1) Il Quadrio è di quest'opinione, ch'è la comune.

MEMORIE

Per le belle Arti

OTTOBRE 1785.

Poesia.

FINE DELLA LEZIONE ACCADEMICA &c.

ED in vero se Eschilo fosse stato il primo ad introdurlo nella tragedia, non sarebbe probabilmente passato subito a tanto numero di personaggi: poichè egli non contento di condurre in iscena i suoi attori a due per due, li fa sceneggiare anche in tre; eppure sarebbe questa, seguendo la spiegazione, che si dà ad Aristotile, una posteriore invenzione di Sofocle. Ma nelle Coefore d'Eschilo Clitennestra, Oreste, ed Elettra sono in iscena contemporaneamente, e favellano: nel Mennone tragedia perduta dello stesso Autore ci ha lasciato scritto Polluce, che sino a quattro attori parlavano nella scena stessa oltre il Coro (1): e più forse v'avrebbe di simili esempli se non così poche delle sue tragedie ci fossero pervenute.

Se dunque Eschilo ha conosciute le scene di tre, e sin di quattro interlocutori, come Aristotile dà l'onore a Sofocle di tale invenzione? Chi così spiega l'espressioni del filosofo non saprei come potesse trarsi d'impaccio; tanto più che questa interpretazione non è conforme neppure al senso grammaticale delle parole: poichè ben

(1) Polluce Onomast. Libr. IV. cap. 15. secondo le correzioni de' commentatori nella edizione del Kuhnio.

ben altro è aggiungere alla tragedia un secondo attore, ed un terzo; altro introdurvi il dialogo a due, o a tre.

Han creduto evitare la forza di questa obbiezione coloro, che pensarono soli tre attori aver recitata la tragedia di Sofocle, due soli per lo più quelle d'Eschilo, cangiandosi destramente d'abito, e di maschera, ed ora in virili spoglie apparendo, ora in femminili, ora sotto la porpora d'un re, or sotto i panni d'un mendico, ora in forma d'un vecchio indovino, ora in quella d'un giovine eroe (1). Questa speciosa opinione non sembra possibile che abbia trovato ricetto presso persone nella lettura versate de' Greci drammi, e che conoscevano la storia d'Atene. Come può farsi che nell'Antigone di Sofocle il vecchio nunzio si mostri un momento dopo sotto la figura d'Ismene? manca il tempo ad una sì rapida metamorfosi. Come nell'Edipo Colonéo il forestiero può tornare appena partito colle sembianze d'Antigone, e questa appena strascinata fuor della scena con quelle di Teseo? E quando ciò pur fosse possibile, chi vorrà persuadersi, che la colta, la voluttuosa Atene usa a consumare negli spettacoli quelle rendite, che dovean formare il nerbo della guerra, e lo scudo della pubblica libertà (2), che solea vedere i Cori de' suoi drammi composti di cinquanta cantori, potesse abbassarsi al vile ed incomodo risparmio d'un recitante? Non merita sentimento sì inverisimile che più oltre sia combattuto: osserverò solamente che potea ben dispensarsi Orazio d'ammonire gli attori, che non s'affaticassero a parlare in quattro, quando realmente non erano che sole tre individue persone.

Resta dunque ad intendere che per tre attori abbia voluto Aristotile significare i tre attori primarj: nè questa maniera d'esprimersi è affatto impropria, giacchè la Greca voce *hypocritæ* nella sua etimologia non ad indicare qua-

(1) Così pensarono varj commentori d'Orazio ripresi già dal Lambino.

(2) Son note queste vicende nella storia de' Greci oratori.

qualunque attore s'adatta, ma quello ſolamente, che non mai canta nel Coro. (1) Sappiam poi da Polluce che i commedianti, che le minori parti coprivano delle drammatiche azioni, ſceglievanſi fra i cantori del Coro ſteſſo, al quale cangiata maſchera, ed abito ritornavano, ſodisfatto che avevano alle lor brevi incombenze. (2) Dunque il dirci Ariſtotile che la tragedia ebbe in tre attori la ſua perfezione, era la coſa ſteſſa, che il dichiararſi non aver d'uopo di maggior numero che di tre interlocutori primarj.

Tutto combina con queſta ipoteſi. La conferma il filoſofo, quando oſſerva, che fu Eſchilo attento nell' introduzione del ſecondo attore, o principal perſonaggio a ben diſtinguerlo dal protagoniſta. Lo dimoſtrano i Greci Leſſicografi, quando ſi ſervono de'nomi di ſecondo e terzo Agoniſta (3) per eſporre chi foſſero il ſecondo e terzo attore accennati da quel

Maeſtro di color, che ſanno.

Lo rende finalmente chiariſſimo la lettura, e l'eſempio de' drammi Greci, la prattica di tutti coloro, che han calzato il coturno con lode non ordinaria, e per fino la ragione ſteſſa.

Leggaſi Eſchilo. Vedraſſi oltre il protagoniſta un ſecondo attore, che divide, e inſieme accreſce l'intereſſe della tragedia: Prometeo, e Io; Elettra, ed Oreſte; Atoſſa, e Serſe; Agamennone, e Clitenneſtra. Sofocle ha ſempre un tritagoniſta, oſſia un terzo quaſi principal perſonaggio. Ajace, Uliſſe, e Tecmeſſa nell'*Ajace*; Filottete, Uliſſe, e Neottolemo nel *Filottete*; Antigone, Emone, e

K 2 Creon-

(1) Vedaſi il Leſſico d'Eſichio alle voci Ὑποκρίνεσθαι, e Ὑποκριτὴς, e ſi comprenderà che gli attori ebbero queſto nome dal riſpondere al Coro ἀπὸ τοῦ ἀποκρίνεσθαι.

(2) Polluce Onomaſt. L. IV. c. 15. dove tratta de παραχορήγημα Scaligero. Poet. l. [illegible] 9

(3) Suida. Δευτεραγωνιστὴς, e Τριταγωνιστὴς.

Creonte nell'*Antigone*; Elettra, Oreste, e Clitennestra nell' *Elettra*; Edipo, Giocasta, e Creonte nell' *Edipo Re*; Edipo, Antigone, e Teseo nell' *Edipo Coloneo*; Ercole, Dejanira, e Lica nelle *Trachinie* sono i tre attori, che in ciascuna tragedia da tutti gli altri distinguonsi, e che veramente compongono tutta la tessitura del dramma. Non seguirò io Euripide nella stessa enumerazione, osserverò solo che questo poeta si è contentato alcuna volta ad imitazione d'Eschilo di soli due Agonisti, onde le sue tragedie parvero meno artifiziose di quelle di Sofocle, quantunque talor più tenere e più passionate. Nè mi si obbjetti che se tutti così adoperavano, invano Orazio inculcava un precetto, al quale niuno contraveniva. Come possiamo asserirlo nella perdita totale de' Latini tragici ante-oraziani, e d'innumerabili Greci? Forse il desiderio di far meglio avea persuaso i posteriori poeti ad accrescere il numero de' primi attori. Forse taluno era piacciuto al popolo Ateniese, ch'era pur popolo, oltrepassando la buona regola. Sappiam da Pausania (1) che i vestiboli del teatro d'Atene eran pieni di statue d'oscuri e mediocri poeti, che avean diviso gli onori dell' edere vincitrici co' Sofocli, e cogli Euripidi. Tanto è fallace il giudizio di certe assemblee, che s'arrogano il nome di publico, e che giudicano più a seconda de' gusti efimeri della moda, che de' lumi della natura e della ragione, nè male assuefatta, nè prevenuta. Avrà taluno di questi, o degli imitatori Latini, aggiungendo un quarto Agonista, creduto aggiungere alla tragedia interesse e dignità, e così distratta e staccata l'attenzione degli spettatori, averà distrutto ogni buon effetto dell'azion principale. Noi l'abbiamo ultimamente osservato in un tragico Italiano di straordinarj talenti fornito, che dividendo in quattro attori quasi principali l'interesse delle sue tragedie, ed ora aggiungendo Argia ad Antigone, Creonte, ad

(1) *Attica* ossia Lib. 1. cap. 21.

ad Emone, ed or rilevando le parti d'Egisto al par di quelle d'Elettra, di Clitennestra, e d'Oreste, ed or presentando con Polinice, quasi in egual vista Eteocle, Giocasta, e Creonte, e con Virginia Appio, e lo sposo, e'l padre; ha dato delle tragedie piene certamente di nobili tratti, ma senza riposo, e senza chiaroscuro, che bellissime a parte a parte, e specialmente in alcune, restano poi quasi prive d'effetto, e di commozione. A questi tragici avvertiva Aristotile, che nel terzo Agonista avea la tragedia ogni sua perfezione ottenuta, a questi Orazio inculcava quel suo famoso emistichio *nec quarta loqui persona laboret*.

Non è però questa regola essenziale stata dimenticata da' buoni moderni, e se non la ravvisarono in Orazio ed in Aristotile, la retta ragione, il buon gusto, l'unità l'interesse lor la dettavano. Il Protagonista ha per lo più un personaggio, che lo favorisce, e che l'ama, un altra che lo contraria, e che lo conduce alla sua ruina. Difficilmente senza questi due la tragedia potrà bene annodarsi, e l'interesse, che a tali secondarj interlocutori si dà, riflette nell'azion principale, e nel protagonista medesimo: anzi qualora questi fosser di poca importanza languirebbe la favola, e male si spiegherebbe l'energia, e la passione dell'attor principale. La debolezza di Tolomeo raffredda il *Pompeo* di Corneille ad onta della sua ricchissima versificazione: ma se il quarto personaggio s'aggiunge tutto è perduto. Corneille stesso nelle sue buone tragedie non ha usato altrimenti. Rodrigo, Cimene, e Diego nel Cid; Cinna, Emilia, Augusto nel *Cinna*; Polliuto, Paolina, e Felice nel *Polliuto*, sono i tre distinti agonisti. Gli *Orazj*, che ne' han quattro, fan meno effetto, Racine in ogni suo dramma ha osservato il precetto stesso. Ifigenia, Agamennone, Achille nella sua *Ifigenia*; Andromaca, Pirro, Ermione in *Andromaca*; Mitridate, Monima, e Sifare nel *Mitridate*; Tito, Berenice, ed Antioco

tioco nella *Berenice*; Brittannico, Nerone, Agrippina nel *Brittanico*; Bajazette, Roſſane, Atalide nel *Bajazette*; Fedra, Ippolito, e Teſeo nella *Fedra* ſono i tre primi attori. *I fratelli nimici* han più perſonaggi intereſſanti, e ſono men perfetti, e men belli. Nè l'ultimo tragico Franceſe ſi è diſcoſtato da così illuſtre veſtigio, come ſarebbe facile verificare colla recenſione delle ſue brillanti e morali tragedie: e ſe non ha ſeguito sì luminoſi eſempli il ſuo rivale Crebillon; i ſuoi drammi lodevoli per la forza di ſentimenti non ſono per altra parte imitabili. Il Maffei nella bella ſua *Merope* ha ben diſtinti i tre primi Agoniſti in Merope, Polifonte, e Cresfonte. E più altri eſempli de' buoni poeti drammatici potrei arrecare d'ogni tempo, e d'ogni nazione, ſe non bramaſſi pria di finire fiſſar le voſtre attenzioni ſopra d'un ſolo, le cui ſorprendenti bellezze meritano pur d'eſſere e più univerſalmente, e più ſinceramente ammirate. Shakeſpear, ſecondo la fraſe di Milton il figlio della fantaſia, quello, che ſembra caminare al più ſublime poſto de' poeti drammatici, calpeſtando tutte le regole, ed obbliando tutti gli eſempli; non ha però contravenuto a queſta legge nelle più acclamate ſue opere. Può ben egli traſportare i ſuoi attori dall' Adria a Cipro, da Roma in Teſſaglia, e far loro ſcorrere il giro di molte lune: pure nella ſua drammatica rappreſentazione intitolata il *Moro di Venezia* fuor di Otello di Diſdemona, e di Jago non è in tanto numero di recitanti altro attor principale. Hamlet, la Madre, il Re ſono i tre agoniſti nell'*Hamlet*: Ceſare, Antonio, e Bruto nel *Ceſare*; Proſpero, la figlia, e'l Duca nella *Tempeſta*. Laſcio le altre per non ſtancarvi. Nè credo già in lodando Shakeſpear contradire a quanto di ſopra eſpreſſi in lode degli antichi precetti e de' Greci eſempli, e della loro oſſervanza ed imitazione. Il copiſta della natura non può eſſer mai tanto lungi dagli antichi originali. Se egli ha ſaputo adempire

più

più di qualunque altro ſcrittore che ſia mai ſtato quel ſecondo precetto d'Orazio *Reſpicere exemplar vitæ morumque*, l'oſſervazione di queſto ſolo in un grado tanto ſublime ha prodotto quella ſorprendente imitazione, che lo diſtingue dalla comune de' moderni, e che unita alla elevatezza, alla vaſtità, al calore della ſua mirabile immaginativa copre ogni irrregolarità, ed ogni difetto. I tratti ſublimi, e caratteriſtici ſon tanto frequenti nelle ſue opere, quanto nelle altrui ſon rari. Quindi lo ſpettatore o'l lettore ſentonſi a volta a volta ſcuoterſi tutta l'anima. Or ſemplice ed or fiorito; or tenue ed or grandioſo; or ricercato, ora artifizioſamente negletto diletta, e rapiſce con sì mirabile varietà di ſtile, di caratteri, e d'accidenti; con tanta novità di ſituazioni, con tanto ardire, e con tanta nobiltà di eſpreſſioni e di ſentenze, che incanta ugualmente l'orecchio, e'l cuore, l'intelletto, e la fantaſia. L'unità ch' egli ſi è propoſto conſervare n on è quella comunemente inteſa dagli ſcrittori di poeſia drammatica. E' però ſempre il ſoggetto *ſimplex dumtaxat & unum* in un altro ſenſo. Lo ſviluppo del carattere del protagoniſta è l'oggetto unico de'ſuoi drammi, ed uomo com' egli era dotato di finiſſimo ingegno, conobbe che con due altri ſoli perſonaggi primarj poteva queſto ottenere, e che un maggior numero ſmembrava, per così dire, l'azione, e l'attenzione, troppo diſſipandola, indeboliva. Quindi può dirſi che ancora il tragico Ingleſe, abbia oſſervato nel noſtro ſenſo quella regola Oraziana, della quale vi ſiete degnati ſinora corteſemente aſcoltare l'incolta mia eſpoſizione.

F I N E.

Cre-

Crediamo molto meritevole di essere inserito nelle nostre memorie il seguente sonetto di un Autore vivente, il quale ci proibisce di palesare il suo nome; la giustezza dei pensieri, la facilità con cui sono esposti, e con cui nel breve giro di quattordici versi sono rinchiusi i principali sistemi ch'erroneamente hanno proposto i filosofi sulla creazione; fa conoscere essere l'Autore un poeta versato nelle più sublimi dottrine, che per trarre gli argomenti ai suoi versi non ha bisogno di ricorrere all' augelletto di Clori, o all'agnelletta di Filli.

SONETTO.

L'Uom, che si sdegna d'ammirar divoto
La creata del Mondo immensa mole,
E svelar tenta l'artificio ignoto,
Che Dio nascose nelle sue parole.
Or delira con gli Atomi, or col Vuoto,
Or tutte empie di Vortici le Scuole,
Or le Comete da confin remoto
Tragge a involar parte del fuoco al Sole.
Stolto! e perchè di verità le vie
Fuggi, e abborrendo della fede il lume
Converti in notte tenebrosa il die?
Mosè ti parla nel divin Volume:
Odilo; e a scorno delle tue follìe
Saprai, che sol fabbro del Mondo è il Nume.

MEMORIE
Per le belle Arti

NOVEMBRE 1785.

POESIA.

CHi volesse ricorrere alla prima origine della poesia, e dare sugli altri la preferenza a quel genere di poetare, che vanta l'antichità più remota, dovrebbe certamente concedere la palma alla poesia pastorale, la quale fu la prima a nascere, ed è d'ogni altra tanto più antica, quanto le rozze capanne de' pastori più antiche sono delle superbe case dei Cittadini. Ha però bel vantare i suoi dritti di antichità questo genere di poesia, che non ostante ai nostri giorni è dagl' Italiani quasi abbandonato, e vien compensata con altrettanto disprezzo l'alta stima, che nello scorso secolo di lui si fece. Così la letteratura soffre anch' essa certi influssi di moda, la quale nascendo dalla volubilità umana, la spinge ad abborrire ciò, di cui gli altri più dilettavansi. Il nostro secolo, che domanda opere *di sentimento*, e che fino dai poeti richiede metafisiche distinzioni, e dimostrazioni geometriche; il nostro secolo, che altamente si protesta, che dai poeti non vuole fiori, ma frutti, come potrebbe gradire quelle solite risse di pastori, quei soliti lamenti per una ciotola rotta, o per un'agnella smarrita? Si sono resi in vero assai monotoni i nostri buccolici fra queste inezie, ma per altro è un errore il credere affatto esaurito un genere di poesia per le cadute degli sciocchi imitatori. Infatti i poeti Tedeschi (poco per l'addietro apprezzati dagl' Ita-

 liani,

liani, perchè poco conosciuti) hanno nella poesia pastorale tentato una nuova strada. Hanno eglino dipinto vivamente i più bei tratti di virtù morale nei loro pastori, hanno scritto degli Idillj pieni di affetti, e di eroici esempj, vestendo solamente l'eroismo di una certa rusticità, la quale ad esso non toglie la sua grandezza, ma che anzi gli dà forza maggiore nella commozione. L'uomo è pieno di orgoglio, ed il vedere espresso vivamente un tratto di bella virtù in un personaggio, che crede di sè più vile, lo scuote, e lo spinge non solo a imitarlo, ma a superarlo. Siamo debitori al chiarifs. Padre Soave della traduzione degli Idillj del Gesner, e di averci fatto con essa gustare tutte le bellezze dell'originale, le quali però non vanno sempre prive di nei, e n'è forse il maggiore l'aver voluto l'Autore spingere troppo avanti la forza della commozione, raffinando soverchiamente le passioni, ed i sentimenti, ed affastellandone troppi insieme. I Greci non hanno mai in ciò mancato. Niuno ha commosso meglio di loro gli affetti, ma i tratti a ciò destinati sono sparsi nelle loro poesie con economia, e lasciano tempo, che il leggitore si tranquillizzi dopo la prima scossa per poi poterne provare con piacere una seconda. Gl'Italiani, i quali non mancano di gusto, dovrebbero rivolgersi a questo genere di poesia, e moderando la soverchia tenerezza del Gesner potrebbero darci delle nuove poesie pastorali non dispregevoli anche agli occhi de' Filosofi. Ci è capitato alle mani un Idillio scritto in uno stile non dissimile da quello, di cui parliamo, perciò lo diamo alla luce, acciò ne giudichi il Publico.

L'A-

L'AMOR CONJUGALE

Idillio.

Sorgeva il Sole, e degli oscuri monti
Incominciava ad indorar le cime
Il raggio d'Oriente: innanzi a lui
I nebbiosi vapori matutini
Cadean disciolti in rugiadose stille
A scintillar sui fiori, e sull'erbette.
Tornavan già le rustiche famiglie
Agli usati lavori; all'interrotto
Solco s'appressa l'Aratore, e chiama
Col grido al giogo il feroce giovenco,
Che destando col piè nube di polve
Mugge, ed abbassa minaccioso il corno.
Dalla capanna esce il Pastore, e incerto
Ove deggia condur l'armento, osserva
Qual dì prometta la nascente Aurora;
Mentre la moglie frettolosa scuote
I sonnacchiosi figli, acciò l'un pronto
Corra alle chiuse mandre, e prema il latte,
L'altro a tesser cominci i molli vinchi.
Tirsi frattanto nell' alpestre grotta,
Che del monte fra i sassi, e le boscaglie
Apre l'oscuro seno, orrido albergo,
E qual conviensi ad uom d'affanni carco,
Solo, e mesto giaceva, i lumi stanchi
Dalla veglia, e dal pianto all' Oriente
Pensieroso volgea; speme agli afflitti
Porge il Sol quando torna, ei par che additi
Ch' anche la notte rea, che l'alme ingombra,
Fugano i Dei talor. Tronchi sospiri

Tirsi

Tirsi traea dal petto, e il fido cane
Scuote intanto le orecchie, indi s'aggira
Sospettoso all'intorno, e alfin fissando
L'occhio nel suo Signor torna al riposo.
Quando improvviso suon di rozze avene
Misto a concenti di canore voci
Fere a Tirsi l'orecchio, egli nol cura,
Ma al latrar di Licisca si riscuote,
E abbassa gli occhi alla soggetta valle.
Dolce era il suon, dolce era il canto, e dolce
La cagione del suono era, e del canto.
Stuolo di Ninfe conduceva al sacro
Tempio d'Imen la giovinetta Filli,
Che fissi i lumi al suolo, e vergognosa
Tardo il passo movea, che più veloce
Muoverlo vieta il verginal pudore,
Onde mal col desio s'accorda il piede.
Già lo sposo Menalca impaziente
Sulla soglia del tempio avidi sguardi
Vibra alla Sposa, che vede non lunge,
Ed il canuto sacerdote indarno
Con maestosi accenti gli disvela
I doveri di padre, e di marito,
Ch' egli finge ascoltarlo, e non l'ascolta.
Giunge la Sposa, e le seguaci ninfe
Al limitar del tempio l' abbandonano,
Ove a donzelle penetrar non lice.
Filli sospira, e dalle care amiche
Par che non possa distaccarsi, piange,
E dice palpitando, a voi compagne
Tornar voglio.... ma poi così dicendo
Più inoltra i passi verso il sacro altare.
Si ritiran le ninfe, il Sacerdote
Sparge l'acque lustrali, accanto a Filli

Si

Si proſtra il buon Menalca, e ſtretto alfine
Dal ſacro rito è quel beato laccio,
I cui nodi non ſcioglie altri che morte.
Tirſi dalla ſpelonca i ſacri riti
Non veduto vedea; la gioja altrui
Non è ver, che ſia pena all'alme afflitte:
Alma bennata all' altrui ben s'allegra,
Ed allegroſſi Tirſi: ilare il volto
Tornò, vivace l'occhio, e il labro, il labro
Già da più lune diſuſato ai carmi
Così ſchiuſe ridente a lieto canto.
O dolce Amore conjugal, tu ſei
Il più innocente, il più felice affetto.
L'onda pura del mar, che al Ciel fa ſpecchio
Quando nella ſpelonca i fieri venti
Eolo fra ceppi tien chiuſi, e riſtretti,
E' men pura di te, meno tranquilla.
Ogni piacer tu accreſci, ogni dolore
Tu ſai render men grave, e men funeſto,
Che commune piacer maggior diviene,
E commune dolor faſſi minore.
O beati quei cori, ove tu alberghi!
Teco la bella pace in eſſi ha ſede:
Te non turba la nera geloſia,
Che figlia del ſoſpetto, e dello ſdegno
Spegne ſovente col gelido ſoffio
D'Amor la pace, onde il fanciul ne piange
Mentre il maligno moſtro eſulta, e ride.
O dolce Amore conjugal, deh vieni,
E di queſti due cor prendi il governo.
Per opra tua di nove lune il giro
Paſſerà appena, che la vaga Filli
Bella madre ſarà di bella prole.
O Filli, io veggo dal ricolmo ſeno

Pen-

Penderti un pargoletto: il buon Menalca
Torna dai campi all'imbrunir del Cielo,
E trova te col caro figlio in braccio,
Onde si arresta incerto a chi de' due
Dar debba il primo amplesso, il primo bacio.
O dolce Amore conjugal, tu solo,
Quando compagna dell'età, che vola,
Fugge beltade, ed i piacer con lei,
Regni tu sol fra i moribondi affetti,
Che tu non dei la cuna al sen di neve,
Al porporino labro, all'occhio bruno,
Nè all' auree chiome: di virtù l'incanto
Fa che tu sieda negli umani petti,
E virtù coll'età cresce, e non scema.
O dolce Amore conjugal, deh vieni,
E di questi due cor prendi il governo.
Ma tu già scendi: Ecco la bianca luce
Nunzia fedel di Deità vicina.
Ecco lo veggo il puro argenteo cocchio
Tratto dalle amorose tortorelle,
Che han l'orma bruna sopra il collo impressa
Del tuo freno gentil. Pietoso Nume
Vieni . . . . . Volea più dir, ma l'interruppe
Il lieto coro, che riprese il canto,
Poichè i sacri misteri eran compiti.
Tirsi tacque, e tornò mesto qual pria:
Sparì la gioja sua, simile al Sole
Nei più torbidi giorni dell' Inverno,
Che fra l'orror delle interrotte nubi
Un momento s'affaccia, e poi si asconde.

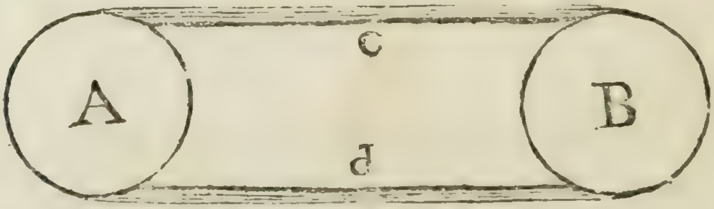
MU-

MUSICA. (1)

IL Sig. Gaetano Elli abitante in Milano presso S. Stefano Maggiore nel passato Anno 1784. ha condotto a perfezione un Cembalo di nuova invenzione, il quale unisce a' comodi, e vantaggi de' buoni Cembali tutti quelli, che sono proprj degli stromenti d'arco. Tiene ferma la voce più, e meno oltre ogni termine stabile, secondo che piace al Suonatore. Rende una bella voce similissima alla voce di un Violoncello, e insieme col piano, e forte esprime con somma facilità tutte le altre varie Modificazioni, per cui gli stromenti d'arco tanto si pregiano sopra quelli di tasto. Il tentativo di formare un Cembalo, che potesse tener ferme le voci, non è nuovo. Molti hanno desiderato un Cembalo di tal natura, ed alcuno già ne ha tentato la costruzione. Ma la riuscita non fu mai felice, come si può vedere in quello, che ci si esibisce nella serie delle macchine, che sono state presentate alla Reale Accademia delle Scienze di Parigi. Quella macchina ha la figura d'un cilindro cavo, e le corde sono disposte nella cavità interna, dentro cui gira una ruota, che colla sua estremità striscia contro le corde, secondo, che il Suonatore preme questo, o quel tasto. Nella qual maniera il suono di necessità deve essere duro, e ruvido, e l'uso dello stromento incomodo per la troppa complicazione. Per questa cagione quell' invenzione non ebbe seguito, nè poteva averlo. La macchina recentemente inventata dal Sig. Elli è d'una maravigliosa semplicità, e comodità. Il corpo non eccede la grandezza d'un Cembalo mediocre, e ne ha la solita figura, e tutto il giuoco si forma da un nastro industriosamente fornito di crini, il quale si tiene disteso da due rocchetti, e girando continuamente fa le veci dell' arco del Violino. Quel nastro non preme la corda; ma per contrario la cor-

(1) Dobbiamo la seguente descrizione assai interessante per gli amatori della Musica al Chiariss. Padre Giovenale Sacchi, che per mezzo dell' eruditiss. Sig. Ab. Domenico Testa ce l'ha comunicata.

la corda preme il nastro, la quale si trova imprigionata in un pezzetto di legno, che supplisce al saltarello, e determina la lunghezza sonora di ciascuna corda con altre minute avvertenze, che l'ingegnosissimo autore ha adoperato acciocchè ciascuna corda possa concepire il tremore, che è necessario a rendere una bella, viva, e chiara voce. L'Artefice medesimo in quest'Anno 1785. ha compiuto un Cembalo grande, e di struttura bellissima a martellini con varietà di registri, e con voci sommamente belle, e sonore, e con un forte, e piano maraviglioso. Di più ha congiunto al Cembalo un leggío nuovamente immaginato, che da sè in un'istante volge il foglio, senza che il Suonatore l'abbia a toccare con mano. Queste sono le invenzioni già compiute. Altre maggiori, e più mirabili ne va preparando col suo fecondo ingegno, e colla sua istancabile attività, quali si pubblicheranno tosto che l'effetto sarà certificato dalla pubblica esperienza.



A B Sono le due rote, in mezzo alle quali stanno situati i saltarelli del cembalo. c d *è una correggia di pelle fornita di crini simili a quelli dell' arco d'un violino. Queste ruote si fanno girare nello stesso modo, che fanno gli Arrotini, quando affilano un qualche ferro, premendo cioè col piede una tavola, a cui è attaccata una corda, che nell' altra estremità è legata all' asse della ruota. Girando le ruote, gira costantemente con esse la correggia* c d. *Abbassandosi un tasto, s'abbassa la corda corrispondente, e s'abbassa al segno di toccare la correggia nella parte inferiore* d. *La correggia adunque girando stropiccia la corda, che le s' è avvicinata, e seguita a stropicciarla fino a tanto, che le è vicina, cioè tutto il tempo, che si tiene abbassato il tasto, e in questo modo la corda rende un suono* tenuto *a guisa degli Organi.*

MEMORIE

Per le belle Arti

DECEMBRE 1785.

Musica.

Elogio del Sig. Gaetano Carpani Maeſtro di Cappella Romano, Scritto dal Sig. Ab. D. Antonio Eximeno.

GLI uomini, che di qualche nuovo ritrovamento arricchiſcono le arti, ci conſolano della loro perdita co' nuovi ſemi, che tramandano a' poſteri da coltivare; ma chi di qualche ramo di quelle è l'ultimo a conſervarne il buon guſto, ci laſcia in morte il rammarico di veder quel ramo ſepolto con eſſo lui. Di queſta doglianza ha onorata Roma la morte del venerando vecchio maeſtro di cappella il Signor Gaetano Carpani, morto in età di 93. anni come colui ch' era nato nel 1692., e che pare il conſervaſſe la provvidenza a richiamare al diritto ſentiero i giovani maeſtri di cappella, che della molle loro e ſcreziata muſica profanano tutto dì il ſantuario. Chiunque bene intende l'indole di queſta incantatrice arte, ſa doverſi ella dividere in tanti diverſi ſtili, quanti ſono quelli del linguaggio, del quale è deſſa come l'anima, che nuovo vigor gli aggiunge per paſſare dentro al cuore: e chi non ſi farebbe beffe di quell'oratore, che avanti a' giudici peroraſſe in favor d'un reo di morte colle grazie di Terenzio, o co' ſali di Plauto? Ma le beffe ſi convertirebbero in ira, s'egli, ſalito in pergamo, imploraſſe in ſtil giocoſo miſericordia da Dio. Tal'è, per l'uom di ſenno, il diſordine, di che la muſica ſacra è ſtata a' dì noſtri corrotta. Il ſublime grado di perfezione, a che la muſica teatrale giunſe ne' primi cinquant' anni di queſto ſecolo, ſtravolse, per così dire, i cervelli e de' maeſtri

e degli ascoltanti, e cancellatasi affatto dalla memoria di tutti la differenza di stili, tutta quanta la musica s'è rinfusa nella teatrale. Il sensuale piacere, di che natura ha condito le corde armoniche, maneggiate come si sia, purchè sia secondo le regole meccaniche dell'arte, dà a'professori di musica l'impunità di poter corrompere quella, senzachè il pubblico se n'avveda, poichè preoccupati gli animi da quel piacere non guardano al soggetto, non al luogo, non alle circostanze, non pur alle stesse parole, che si cantano; e l'illusione diviene insanabile, se quel natural piacere va rinforzato di quei tratti di armonia, e di melodia, che ammollíscono gli animi, e vengonci frugulando quelle passioni, che per la nostra viziata natura pur troppo ci sono saporitissime; e conciossiachè di così fatti tratti la musica teatrale sia feconda madre e sorgente, per questo, madrigali, canzoni, salmi, litanie, messe, mottetti, ogni sorta in somma di musica, per aggradare a' volgari palati, dee sapere di musica teatrale. Le circostanze del tempo e della nascita preservarono il nostro buon vecchio da questa general corruzione; nato egli ed allevato quando la musica teatrale, anzichè lisciare la sacra, s'apparava delle sue sode bellezze, e come nel *rondò* di presente, così spiccava allora l'abilità del maestro in un'aria fugata, non lo trasse fuor di strada il cattivo esempio de' maestri suoi coetanei, non lo stupido gusto del popolo, che o per l'orecchie, o pe'l naso vuol lo menino a quell' unico piacere, di che s'è impastato l'animo, nè immaginarsi sa, ne sieno altri. E perchè poche città dell' Italia davano in quel tempo al popolo lo spettacolo dell' opera in musica, i maestri di essa ponevano principalmente la mira nel servizio della chiesa; dalio che pur ritraeva la professione un certo decoro, per cui le persone ben nate non la sdegnavano. Così Giuseppe Carpani, padre del nostro defunto, benchè comodo e onorato curiale di Roma, e parente stretto gli fosse l'avvocato concistoriale Giuseppe Carpani, (la cui sepolcrale iscrizio-

zione si legge nella chiesa del Gesù) non per questo, riconosciuta nel suo figliuolo l'innata inclinazione alla musica, ne'l distolse; anzi non si risparmiò di spese, perchè ne tirasse in lungo lo studio sotto i più rinomati maestri, senza mettergli l'infausta fretta di prezzolarsi per vivere. Sono ben noti nella repubblica musicale i nomi del Benevoli e dello Scarlatti; questi diedero al nostro allievo il primo latte di musica, e dagli scritti del Bononcini e dal Bencini il vecchio pur diceva egli aver profittato assai; ed essendosi sempre tenuto lontanissimo da'teatri, tutti i suoi studj rivolse alla musica sacra. Questa fin da'più remoti secoli della chiesa ha sofferto replicati assalti dalla musica profana, che sempre e mai sempre ha tentato di farsi vagheggiar dal popolo perfino ne' penetrali del santuario. Molte querele e invettive si leggono ne'santi padri, e molte pene e censure fulminarono i concilj ed i Papi contra i cantori profanatori del tempio; ma com' è restío il vizio, l'idra, rescisole un capo, tosto ne gettava un altro; finochè il Papa Marcello Secondo, per ischiantarne d'una volta il male, risolvette di bandire affatto dalla cappella pontificia ogni sorta di musica, ordinando vi s'uffiziasse sempre a canto corale. Per avventura era allora cantore di quella cappella il celebre Pierluigi di Palestrina, il quale pregò il Pontefice, ne sospendesse il fulmine sino a sentire una messa da lui composta, la quale da questo fatto porta ancora il titolo di *messa di Papa Marcello*. Questi ne restò sì pago, che anzichè bandire, raffermò con nuovo breve la musica di quella cappella; prescrivendone però a modello quella messa. Da questo trionfo la musica sacra prese il nome di *musica a cappella*, nel cui stile non v'ha luogo a nessun genere di strumenti; le voci non vi si sforzano a modulare di là dalle cinque righe, che comprendono la natural estensione di ciascuna; tutte le dissonanze vi si preparano, e tutte si risolvono nella consonanza, che l'è a ciascuna più prossima, e alla quale sen va, come di suo peso, la voce; i salti alquanto difficili,

come di ſettima, di ſeſta, e anche di terza maggiore vi ſono proibiti; la modulazione di grado la più commendata; i paſſaggi, i gruppi, le cadenze capricciose, i rifiorimenti ſono in queſto ſtile peccati imperdonabili; e queſte e alcune altre regole meccaniche unitamente coſpirano a rendere queſto ſtile naturaliſſimo e facile a eſeguirſi ſenza ſtrumenti, grave sì, ma non ſublime, e il preparano altresì al buon guſto, il quale, poſta anche l'eſatta oſſervanza di quelle regole, diſtingue il valent'uomo dal compoſitor dozzinale. Per eſſo buon guſto la modulazione, oltre alla naturalezza, che danle già le regole meccaniche dello ſtile, dev' eſſere ſoave di quella ſoavità, che s'inſinua nell' animo ſenz'ammollirlo o ſcomporlo; ed eſpreſſiva di quella eſpreſſione, che non tanto risguarda a ciaſcun periodo in particolare, quanto a tutto'l ſalmo, a tutto'l diſcorſo inſieme, e allo ſcopo del canto. Il Jomelli miſe divinamente in muſica il *miſerere* per cantarſi in camera, o fuori almeno de' divini uffizj, e però guernillo di ſtrumenti, e vi eſpreſſe il ſentimento di ciaſcun verſetto, e quaſi poſſiam dire, di ciaſcuna parola, ch' è'l difettuccio regnante nella ſue eccellenti e originali compoſizioni. Ma l'Allegri, ed il Bai, per cantare lo ſteſſo *miſerere* nella cappella pontificia, non compoſero che due periodi muſicali, i quali vanſi alternando per tutto'l ſalmo, e ſemplicemente eſprimono la compunzione del cuore, ch'è lo ſpirito di quello. Come ne riuſciſſero quei due valent'uomini, ne fa fede, per così dire, l'Europa, che la ſettimana ſanta concorre in folla a ſentire quei due ineſtimabili originali dell' arte; il qual eſempio baſterebbe al popolo, ſe rifletteſſe, per ravvederſi, che v'ha una muſica ſacra, tutta diverſa dalla teatrale, guſtoſiſſima al par di eſſa, e tanto più innocente, quanto che ſpegnendo i peccaminoſi affetti, che quell' altra riſveglia, ci rende, ſe'l deſideriamo, facile e piacevole l'arduo pentimento de' noſtri misfatti. Quindi ſi rileva eziandio quanto ſia ſciocca l'idea di quei maeſtri

di

di cappella, i quali, per esprimere, come dicono, il sentimento delle parole di un salmo, passano dal caldo al freddo, dalla calma alla tempesta, dal minuetto alla contradanza, dal sublime al basso, e dal voto al pieno; e poi si vantano di aver espresso le parole; sì, hanno espresso le parole; ma hanno pestato il salmo. Oltracciò l'armonia ossia il concerto delle parti della musica sacra non dee, per così dire, cavarci di senno, non farci, a forza d'urli, dolere il capo; ma bensì spingere l'animo dentro di sè, mantenervelo raccolto e tranquillo, e colla sua dolcezza distaccarlo soavemente dalle cose caduche, e trasportarlo all'eterne. I noti artifizj di fughe, imitazioni, contrapunti doppj, e rovesci, eseguiti da quattro o sei voci al più, fanno a proposito per fissare l'attenzione, dilettare parcamente, conservare l'espressione regnante, e non dissipare l'animo, richiamandolo unitamente a diverse parti con modulazioni sconnesse e troppo dissimili, le quali si confondono l'una l'altra. Vero è, che in questo stesso difetto si cade frequentemente coll' uso di quegli artifizj, massimamente eseguiti in truppa da venti o trenta cantanti, qual frettoloso, qual zoppo, qual segaligno, qual grasso, qual stridolo, qual catarroso, e ch'anzichè un coro d'angioli, fanno parere il concerto una gabbia di forsennati; ma avendo noi in contrario molti esempj del Palestrina, del Nannini, dell' Allegri, del Bai, e d'altri, la colpa sarà degli artisti, non dell'arte. I scelti componimenti di quei valent'uomini, se non si fosse attraversato il progresso della musica teatrale, forse avrebbono risvegliato l'estro de' lor successori a sciogliere un problema, importantissimo al decoro del divino culto, ed è: *comporre in musica con istrumenti un salmo, una messa, conservandone il carattere dello stile a cappella; riscuotendone però il plauso e gradimento del pubblico*. La soluzione di questo problema non è certamente impossibile, e puossene sentire un saggio nel *credo* della messa del Perez, che sua eccellenza il sig. duca di Ceri, pe'l suo sin-

ſingolare amore per le coſe di buon guſto, s'è procurata dal Portogallo, e che nella feſta delle ſtimate di s. Franceſco ſi canta nella chieſa di quel titolo. Senzachè fin dallo ſcorſo ſecolo coſtrinſe già la neceſſità a dare il primo paſſo per la ſoluzione di quel problema. La muſica *a cappella* è ſoggetta all' inconveniente, che le voci mal ſi reggono, e con diſcapito dell'armonia e della melodia, di leggieri vi ſi pecca di non eſattezza e nell'intonazione, e nel tempo; e gli ſteſſi più valenti cantori della cappella pontificia confeſſano, che comunemente finiſcono un ſemitono o più ſott' al tono in cui cominciarono.

A queſto inconveniente s'occorſe coll' organo, dal quale è nato un altro ramo di muſica detta *a organo*, il cui ſtile dallo ſtile *a cappella* non differiſce che in alcuni accidenti. L'indole dell' armonia, della melodia, e dell' eſpreſſione nell'uno e nell'altro è la ſteſſa; ſolo nello ſtile *a organo*, come le voci ſono rette da quello, v'ha alquanto più di libertà nell' eſtenſione della voce, ne' ſalti, e nel maneggio delle diſſonanze. Ma per conſervare la poſatezza e la naturale dolcezza del canto, l'organo fuori de' *pieni* (de'quali ſarebbe buono ſi faceſſe quanto più di meno foſſe poſſibile) accompagna le voci co'regiſtri della voce umana e de' flauti: con queſti regiſtri, oltre all' accompagnamento, che arricchiſce l'armonia, s'interpongono de'ritornelli, che danno alle voci ripoſo, accreſcono la varietà, e raffinano l'armonia e la melodia; e conciosſiachè in ſiffatti ritornelli e concertini di poche battute l'organo in tutto e per tutto conſervi il carattere del canto umano, talora avviene, ch' entrando in una chieſa, dove così ſi ſuona e ſi canta, tu non diſtingui al pronto ſe cantano le voci, o ſi ſuona ſolo l'organo. Ecco lo ſtile, di che a' dì noſtri è ſtato unico e gran maeſtro il Carpani, del cui valore non potevaſi dar ragguaglio ſenz'una qualche idea di quello ſtile, ora mai ſconoſciuto al comune, e ch' è peggio, a' più de' profeſſori dell' arte. La ſua virtù non era di quel genere, che vaſſi qua e là prez-

prezzolando per divertire il popolo: il servizio di una qualche basilica, e far degli allievi era tutto'l campo, in cui poteva quella sfoggiare. Quanto al far degli allievi, questa è stata la sua ordinaria occupazione, e anche di presente si raccomanda un giovane maestro di cappella con dire, essere stato allievo del Carpani; ma come molti si vantano di averlo avuto a maestro, così egli di pochi discepoli si vantava: cresciuta a dismisura la folla e de' maestri, e delle musiche, e de'teatri, la maggior parte degli scolari gli scappavano dalle mani immaturi, nè potevano stare al lungo e faticoso studio, a ch' egli li sommetteva, ben sapendo per propria sperienza, non si potere altrimenti divenire valent' uomo; e tanto più presto l'abbandonavano, quanto che per la musica di strepito, in che oramai è pur degenerata la teatrale, non v'abbisogna lo studio di quelle finezze, che solamente distingue il buon conoscitore dell' arte; senza le quali però il concerto, massime delle voci umane, riesce stucchevole, rozzo, e per prenderne esempio dalla pittura, senza ben intesi contorni, e senza belle forme. Quanto al servizio d'una qualche basilica, nessun dubitava, che in qualunque concorrenza ne fosse preferito il Carpani; ma i padri gesuiti, per quello loro malaugurato spirito di andare sempre in traccia del meglio, posero in lui la mira pe'l servizio della chiesa del Gesù, la quale nel celebrare i divini uffizj con magnificenza e decoro non cedeva a nessun' altra. Oltre alla buona mercede, due motivi pesarono assai nell'animo del Carpani per dedicarsi per sempre al servizio di quella chiesa; l'uno l'aver tra quei padri un suo fratello carnale, il padre Giuseppe Carpani, gesuita di molta vaglia, che resse per molti anni la prefettura degli studj maggiori nel collegio romano; l'altro la riflessione, che in quella chiesa le sue fatiche non sarebbero strapazzate, come avvien talora in altre per l'impazienza e poca divozione di coloro, i quali vivono dall'altare. Di fatto egli vi si trovò sì contento, che non gli passò mai per la mente

di

di abbandonare la ſua amata chieſa, della quale ne parlava ſempre con tenerezza e traſporto. Eſſa chieſa per ben cinquant'anni è ſtato il teatro delle ſue glorie: il popolo vi concorreva in folla, e chi v'entrava per fare breve preghiera, ſorpreſo vi ſi fermava a ſentire le ſue meſſe ed i ſuoi veſpri *a organo*, e partivaſene dicendo: *queſta muſica del Carpani, cantata in queſta chieſa, ci fa parer di ſtare in paradiſo*: ſomma, ma unica lode degna della muſica ſacra, e che coprir dovrebbe di confuſione quei maeſtri, che colla lor tempeſtoſa muſica fanno parer la chieſa ridotto d'ogni baccano. Tutti i giorni feſtivi dell'anno, quando a un organo, quando a due, ſi uffiziava, e s'uffizia ancora così in quella chieſa; ſolo in tre o quattro ſolennità vi s'aggiungeva l'orcheſtra. Il Carpani era forſe l'unico capace di tentare la ſoluzione del problema detto di ſopra, e ſenza mutar di ſtile accoppiare alle voci umane gli ſtrumenti, come s'accoppia l'organo, che n'è un compendio; ma il coſtume inveterato in contrario il diſtolſe dal penſarci. Egli per queſti caſi componeva una muſica, che non era *a cappella*, non *a organo*, non teatrale; ſolo ſapeva di madrigaleſca, che però nel gran vaſo di quel tempio non poteva verun effetto produrre nè cattivo, nè buono; ma s'egli per queſti pochi componimenti a orcheſtra non riſcuoſſe il comun plauſo, tampoco ſi miſe al letto di morte col rimorſo di aver profanato il tempio; e chi faſſi meraviglia, che chi rapiva così nelle muſiche *a organo*, languiſſe in quell'altro genere, prende ben all'ingroſſo la muſica, come farebbe colui, il quale non intendeſſe, perchè Cicerone, ſommo oratore, così poco riuſciſſe ne' verſi. Una vita tutta dedita al ſervizio del divino culto, e il non aver meſſo piede nella ſentina de' teatri conſervarono al Carpani il carattere di uom dabbene e di buon criſtiano, che la civile naſcita e l'educazione aveangl' infuſo. I cantori e i ſuonatori ſervivano volentieri le ſue muſiche, perchè benchè da eſſi egli eſigeſſe un ſervizio puntualiſſimo, puntualiſſimo pur

egli

egli era nel pagamento, senza usare con esso loro di quelle soperchierie e artifiziose rapine, che pur troppo sono comuni ne' dozzinali maestri. L'estro musico cagionavagli alcune astrazioni di mente, nelle quali scorgevasi il fondo del suo innocente cuore. Talora stando al tavolino a comporre, entrò nella stanza un suo scolaro, ed inchinatolo, si mise a sedere in disparte, senza ch' egli se n'avvedesse; rinvenuto, e ravvisatane l'ombra: *cosa cerca quì, Vusignoria?* disse in aria d'adirato, ma in realtà impaurito: *signor maestro*, rispose lo scolaro, *sono entrato, e l'ho riverita; ma ella non m'ha sentito: dunque vusignoria*, egli disse, *riesca dalla stanza, bussi, e rientri, com'entrano i galant' uomini*: lo scolaro l'ubbidì, e il Carpani allora l'accolse col berrettino in mano, e con molta cerimonia. Altra volta camminando per la strada, forse immerso in qualche fuga, imbattè di petto in un trave, di ch' era quella sbarrata; riscuotosi, tirossi spaventato in dietro, cacciando mano alla spada, e dicendo al trave: *vusignoria perchè non avvisa?* Questi e simili fattarelli, che per ridere raccontavansi di lui, n'accrescevano in realtà la stima, perchè davano a divedere quell'aureo candore d'animo, che più presto che appare, suolsi perdere colla musica. Guiderdonò Iddio, anche quaggiù, i suoi onesti e cristiani costumi, e il buon servizio del suo culto con una lunga e prosperosa vita: di quanti sono stati richiesti non v'ha chi ricordi di averlo mai veduto mancare a quello; e nel penultimo anno della sua vita non potendo, per pura debolezza di gambe, andarvi a piede, con spesa non indifferente vi si facea condurre e ricondurre a casa in seggiola: al sacristano del Gesù facea pietà e tenerezza il vedere quel buon vecchio, che con dispendio e di salute e di borsa, non sapea distaccarsi dalla sua cara chiesa; ma fino a mesi prima di morire non potè persuaderlo, non si travagliasse così, avesse in cura la sua salute, e vi mandasse per sè chi fosse di sua soddisfazione, ed aggrado: allora, piuttosto che alle preghiere del sacristano, cedette alla

alla necessità, e vi mandò a supplire per sè uno de'suoi più degni scolari il signor Lorenzo Pelli, al di cui fratello Paolo pittore diede in matrimonio una sua pronipote, unico rampollo della famiglia, ch'egli, per non essersi mai ammogliato, si prese in casa, ed educò come figlia. Finalmente di pura vecchiaja e quasi senza malattia morì tranquillamente il dì 8. dello scorso Marzo lasciando le sue sostanze alla pronipote, e il suo corpo alla stessa chiesa, ch'era stata l'oggetto de'suoi più teneri affetti, e delle sue fatiche, avendo col suo innato candore avvertito il sacristano di quella, che morto, non voleva gli cantassero la messa i musici, pe'l timore, no'l facessero penar di più in purgatorio. Egli dunque riposa in pace nella chiesa del Gesù sotto la stessa lapida sepolcrale di suo zio l'avvocato concistoriale, ch'è sepoltura de' suoi.

FINE DEL TOMO I.

INDICE

DEGLI AUTORI, E DELLE COSE PIU' NOTABILI DEL TOMO I.

PITTURA.

Prospetto dell'Opera *pag.* 1
Cades Giuseppe . 9.
Campovecchio Giovanni . 126.
de Capo Francesco . 144.
Conti Abate . 126.
Corvi Domenico . 62.87.
Costantini Ermenegildo . 71.
Cunse Taddeo . 194.
Daelli Filippo . 160.
Damon Gio.Batt. Ortolani . 77.
David Giacomo Luigi . 135.
Dies Alberto . 174.
Ducros Luigi . 55. 56.
Durnò Giacomo . 72. 73. 74. 172. 173.
Errante Giuseppe . 40.
Gagneraux Benedetto . 36.189. 190.
Hackert Filippo . 55.191.192.
Kauffman Angelica . 52.119.
Lagrenèè Monsieur . 105.
Landi Gaspare . 155.156.157.
Lavater Gaspare . 21.
Marchetti Gio. Batt. 193.194.
Mazzoli Giuseppe . 88.
More Jacob 42. 158.
Nahl Augusto 153.
Peters Venceslao 169.171.172.
Pirovani Giuseppe . 120.
Puhlmann Giovanni 173.
Requeno Abate D.Vincenzo. 89. 106. 121.
Rossi Mariano . 187.
Sablè Giacomo . 38.
Saggio sull' Encausto ec. 89. 106. 121.
Saggio di Fisognomonia . 21.
Tedeschi Pietro . 188.
Tischbein Enrico . 19.
Tofanelli Stefano. 75.
Toni Matteo . 39.
Turchi Giuseppe . 141.
Unterberger Cristofano . 174.

SCULTURA.

Monti Giovanni . *pag.* 57.
Pacetti Vincenzo . 104.
Trippel Alessandro . 78.

AR-

Architettura.

Discorso Preliminare. 11.
Antolini Giovanni. 83. 178.
Asprucci Antonio. 60.
Carburi Conte Marino. 98. 111.
Facciata del Duomo d' Urbino. 82.
Morigia Cavalier Cammillo. 80. 81. 82.
Museo Pio-Clementino. 27.
Palazzo del Pubblico di Velletri. 43.
Paoli P. Paulantonio. 127. 145. 161. 177 195.
della Porta Giacomo. 43.
Rovine della Citta di Pesto, detta ancor Posidonia. 127. 145. 161. 177. 195.
Sepolcro di Dante. 79.
Scuole Pubbliche di Ravenna. 81.
Simonetti Michelangelo. 29.
Tempio di Cori. 83.
Trasporto della gran base per la Statua di Pietro il Grande a Pietroburgo. 95. 111.
Villa Pinciana. 59.

Incisione in Rame.

Cades Giuseppe. 210.
Campanella Angelo. 69.
Cunego Domenico. 102.
Cunego Luigi. 85.
Morel Francesco. 134.
Morghen Raffaelle. 68.
Ottaviani Giovanni. 186.
Piranesi Cav. Francesco. 102.
Volpato Giovanni. 65.

Incisione in Gemme.

Discorso preliminare. 64.
Amastini Angelo. 70.
Cades Alessandro. 86. 168.
Marchant Natale. 50.
Pazzaglia Antonio. 50. 134.
Pichler Cavalier Giovanni. 49. 69. 85. 168.
VVetter Giovanni. 70.

Poesia.

Alamanni Luigi. 49.
Crisolini Malatesta Donna Francesca. 4.
Drusi Agatone. 59. 60.
Lamberti Luigi. 25.
Lezione Accademica sulle parole d'Orazio: Nec quarta loqui persona laboret. 65. 73.
Rezzonico Conte Gastone della Torre. 24.
de Rossi Gio. Gherardo. 42. 83.

di

di Sangro D. Francesco de' Principi di S. Severo . 1.5.
Sonetto di un Pastor Arcade. 80.
Subleyras Canonico . 9.
Tasso Torquato . 33.
Visconti Abate Ennio Quirino . 65. 73.

MUSICA.

Descrizione di un nuovo Cembalo . 87.
Elli Gaetano . 87.
Elogio di Gaetano Carpani Maestro di Cappella . 89.
Eximeno Ab.D.Antonio. 17.89.
Lettera del Sig. Ab. Eximeno al P.Maestro della Valle . 17.
Lettera sopra la risonanza de' corpi sonori . 37.44.51.61.
Paisiello Giovanni . 13.
Sacchi P.D.Giovenale . 87.
Sulzer Gio. Giorgio . 6. 31.
Testa Abate Domenico . 37. 44. 51. 61.

ERRORI.	*CORREZIONI.*
pag. 5. *nota* 2. avriano ſparito	ſariano ſparite.
pag. 49. *lin.* 21. i due Cammei	i due Intagli.
pag. 58. *lin.* 11. Teofanto	Menofanto.
pag. 69. *lin.* 34. il padre	l'origine.
pag. 97. *lin.* 16. Toſcana, che come	Toſcana, come
pag. 98. *lin.* 10. Garburi	Carburi.
pag. 169. *lin.* 16. Vinceslao Peters di Moravia	Venceslao Peters di Carlſ-baad in Boemia.
pag. 203. *lin.* 33. 500. anni	546. anni
pag. 209. *lin.* 31. gli aſcriviamo	le aſcriviamo.